Mus.th.
7245

Mus. th. 7245

<36609628170016

<36609628170016

Bayer. Staatsbibliothek

Anleitung

M. I. 54.

zum

3060.

Figural- und Choralgesange

nebst

der allgemeinen Musiklehre.

Zum Gebrauche

für

Seminarien, Geistliche, Schullehrer, Choralisten und Musiklehrer.

Bearbeitet

von

Johann Nep. Skraup,

Kapellmeister an der k. Metropolitankirche Sct. Veit und Lehrer des Choralgesanges am fürsterzbischöflichen Seminär in Prag.

Mit Genehmigung des Fürst-Erzbischöflichen Ordinariats.

Prag, 1848.

Druck und Verlag von Gottlieb Haase Söhne.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

28/86/619

Vorrede.

Die Musik ist eine der ältesten unter den schönen Künsten, hauptsächlich darum, weil das Darstellungsmittel derselben, der Ton, dem Menschen auf die vollkommenste Weise angehört, und jedes lebhafte Gefühl sich in Tönen zu äußern strebt.

Jubal, Lamechs Sohn, soll schon vor der Sündfluth auf Instrumenten musicirt haben. Mit Gewißheit nimmt man an, daß, wie überall, so auch bei den Hebräern, Dichter und Sänger eine Person waren, und bei ihnen finden wir auch häufig die abwechselnden Liederchöre (2 Mos. 15, 20). Die musikalischen Instrumente, welche diese Gesänge begleiteten, waren Harfe, Zither, Trompete und Pauke oder Trommel. Als einer der ältesten Gesänge mit Instrumental-Begleitung wird der Lobgesang der Mirjam, einer Schwester Mosis, angeführt, gesungen nach dem Durchgange durchs rothe Meer.

Zu Davids und Salomos Zeiten hatte die Musik bei den Hebräern ihren höchsten Gipfel erreicht, und ein Theil ihres Gottesdienstes bestand in singendem Vortrage feierlicher Psalmen mit Instrumental-Begleitung. Die Musik wurde bei den Hebräern nicht bloß zum öffentlichen Gottesdienste angewendet, für welchen Gebrauch es besonders seit David eine große Anzahl Sänger, Sängerinnen und Instrumentalisten gab, sondern auch bei weltlichen Festen, z. B. bei feierlichen Gastmählern, und bei Leichenbegängnissen fehlte es nicht an Musik.

Wie bei den Hebräern, so auch bei anderen Völkern läßt sich keine bestimmte Zeit des Ursprungs der Musik angeben, da die Übergänge des bei noch ungebildeten Stämmen überall vorkommenden rohen Gesanges und lärmenden Getöses in eine

Bayerische Staatsbibliothek München

kunstmäßige Musik so mannichfaltig sind, und was die Sagen der Völker über den Ursprung der Musik berichten, entweder sich auf jene rohen Anfänge bezieht, oder spätere Allegorie ist.

Die ersten Christen, die zu religiösem Gesange in ihren Gemeinden schon durch viele Stellen ihrer heiligen Schriften aufgefordert waren, verpflanzten die Gesänge der Psalmen und Hymnen, welche in den Büchern des alten Testaments befindlich, in ihre Gemeinden.

Auf der Kirchenversammlung zu Laodicea 364 wurden regelmäßige Gesänge eingeführt, welche von besonderen Cantoren und Canonicis nach Noten gesungen wurden. Der heilige Ambrosius gab der Kirche einen geregelten Gesang, den man den ambrosianischen Kirchengesang nennt. Die Zeugnisse der Kirchenväter beweisen den Gebrauch des Gesanges in den christlichen Gemeinden der ersten Jahrhunderte, und viele derselben waren hohe Verehrer desselben.

In den ersten Jahrhunderten des Christenthums legten die Päpste einen hohen Werth auf die Kunst des Gesanges, ja sie hielten dieselbe gewissermaßen für ein unentbehrliches Congruens des Christenthums; so wie früher die ersten Kirchenväter den Gesang als das gewaltigste Mittel, die Heiden zu bekehren und die verfolgten Christen im Glauben zu erhalten, bezeichneten.

Aber erst dem Papste Gregor dem Großen war es vorbehalten, der Stifter und Gründer eines Gesanges zu sein, der noch besteht und seinen Namen führt. Er errichtete eine Singschule, in welcher Knaben aufgenommen und unterrichtet wurden. Die in dieser Schule gebildeten Sänger genoßen große Auszeichnung im Allgemeinen, und konnten päpstliche Kämmerer und Unterdiakonen werden; das Ansehen derselben wuchs durch die allseitig genossene Gunst auch nach und nach so hoch, daß ihr Vorsteher (Primarius) bei den Papstwahlen eine Stimme zu geben hatte, ja daß sogar fünf Päpste aus dieser Sänger-

schule hervorgegangen sind: Sergius I. und II. (687 und 844), Gregor II. (715), Stephan III. (768) und Paul I. (757). Zwar hatte nämlich Gregor bestimmt, daß die Sänger keine höhere Priesterweihe als die des Unterdiakonates erlangen sollten, damit sie durch geistliche Verrichtungen vom fleißigen Üben in der Singekunst nicht abgehalten würden; jedoch ist diese Vorschrift nach seinem Tode nicht streng durchgeführt worden, wie aus den eben erwähnten Umständen deutlich hervorgeht. In der Folgezeit sind die Sänger immer öfter zu den ansehnlichsten Bisthümern befördert worden.

Nicht allein die Nützlichkeit, sondern auch die Nothwendigkeit einsehend, forderte man schon zur Zeit Gregors I. von dem, welcher zum Bischofe sollte geweihet werden, Kenntnisse im Psalmengesange.

Dieselbe Disciplin wurde auch in der Folgezeit gehandhabt. So beschloßen die Väter auf dem zweiten Concilium zu Nicäa Can. 2., daß keiner zur bischöflichen Würde zugelassen werden solle, der nicht in der Psalmodie unterrichtet sei. Eben so beschließt das achte Concilium zu Toledo, Can. 6., daß keiner zu irgend einem kirchlichen Amte gelangen könne, ohne daß er den heiligen Gesang gut verstehe.

Diese alte Disciplin wurde wohl in Betreff des Psalmbuches gemildert, aber sie blieb doch in Rücksicht auf die gewöhnlichsten Kirchengesänge immer in Kraft. Auch im letzten römischen Concilium unter Benedikt XIII. (1725) wurde diese Vorschrift erneuert, und darin bestimmt, daß bei Vergebung einer Stiftspfründe caeteris paribus demjenigen der Vorzug verliehen werde, der den Gregorianischen Gesang gut verstehe.

Nach Deutschland kam der Gregorianische Gesang wahrscheinlich durch den heiligen Bonifaz, aber erst zu Karls des Großen Zeiten wurde er auch in Deutschland verbreitet. Karl der Große ließ mehrere Singschulen in Frankreich errichten, und verband sie mit den Klöstern.

Durch die Einführung der Orgel entwickelte sich die Figuralmusik und der figurirte Gesang (cantus figuratus), welcher im 15. Jahrhunderte anfing allgemeiner zu werden. Die Erfindung der Mensuralmusik bewirkte, daß auch der Choral im bestimmteren Zeitmaße vorgetragen wurde, und bildete die Harmonie weiter aus.

Die Orgeln wurden seit dem 15. Jahrhunderte immer vollkommener und auch andere Instrumente in der Kirche eingeführt. Vom 17. und 18. Jahrhunderte an wurde die Kirchenmusik immer glänzender, aber auch immer mehr durch weltliche Musik verfälscht, da sie ihren hohen Zweck wenig berücksichtigte, nämlich die Gemüther zur Andacht und Frömmigkeit zu stimmen; und daß sie aber diesen Zweck zu erreichen im Stande ist, beweiset Veith, Domprediger an der Metropolitankirche zum heil. Stephan in Wien, in einer am Pfingstmontage 1831 gehaltenen Predigt, indem er sagt: „Ja, was Formen und Farben und Säulen nicht bildlich darzustellen vermögen, was selbst die Rede nicht auszudrücken weiß, und wovon selbst der Apostel gesteht, daß es dem Menschen nicht auszusprechen gegeben ist, dahin reicht noch die Ahnungswelt der Töne; das Unaussprechliche auszusprechen ist ein Vorrecht, das der Tonkunst allein gebührt.“ In derselben Rede sagt er weiter: „Denn wahrlich, wer fühlt das nicht? was ein Vogel ist ohne Fittige, ein Redner ohne Stimme, eine Seele ohne ihre körperlichen Organe, das ist ein Psalm ohne Gesang, ein Lied ohne Melodie, ein Hymnus ohne harmonische Stimmen, und überhaupt die gesellige Andacht ohne Unterstützung der Tonkunst. Die Fittige der himmelan strebenden Töne sind es, welche den Menschengeist und sein Wort zum ewigen Gotte emportragen; die Einheit der Harmonie in der Vielfalt ist es, die sowohl die Ordnung und Einheit des Weltalls, als insbesondere die Geselligkeit und Eintracht schildert, zu welcher die heilige Kirche die Menschen versammeln und vereinen will.“

Doch damit unsere heutzeitige Kirchenmusik diesen Zweck erreiche, muß sie sich durch Ernst, Feierlichkeit, Erhabenheit und würdige Haltung, durch Entfernung aller profanen Künsteleien, schwierigen Läufe, durch welche man aus Gefallsucht auf die christliche Gemeinde einwirken will, von dem freien ungebundenen Style der weltlichen Musik unterscheiden. Es wäre unrecht, die Figuralmusik auf ihre Zeit der Kindheit zurückführen und ihrem Fortschritte in der Kirche keinen Eingang erlauben zu wollen, sobald diese den weltlichen Charakter meidet und den kirchlichen inne hält. Wer wurde nicht schon mehreremal auf das höchste ergriffen, als er den Priester die Präfation in würdiger Choralmelodie singen hörte, und vom Musikchore darauf das Sanctus erscholl, in feierlicher, so recht frommer kirchlicher Behandlung? Aber diese charakteristische Behandlung ist erst das Werk des letzten und unsers Jahrhunderts. Doch wem steht es zu, darüber zu wachen, das Falsche von dem Wahren, das Weltliche von dem Kirchlichen zu unterscheiden, als dem Priester? wie kann er es, wenn er selbst keine musikalische Ausbildung genossen hat?

Dieses hohen Zweckes eingedenk, damit durch schlechte und unkirchliche Figuralmusik die Gemeinde nicht gestört, damit aber dieselbe durch den Gesang des Priesters wirklich zur Andacht gehoben werde, fand sich der Hochwürdigste und Hochgeborne Herr, Herr **Alois Joseph Freiherr Schrenk auf Notzing,** Fürst-Erzbischof zu Prag, bewogen, den hohen Stellen einen Vorschlag wegen Errichtung einer Gesangschule im fürsterzbischöflichen Prager Seminär zu machen, worauf die schleunigste Erledigung und Bewilligung zur Errichtung einer solchen Schule, und zugleich die Ernennung des Gefertigten zum Lehrer des Choralgesanges von Seite der hohen Hofkanzlei mit Dekrete vom 13. August 1846, Zahl 26558, Gub. Int. vom 31. August 1846, Zahl 52194, und fürsterzbischöflichem Consistorialdekrete vom 10. September 1846, Zahl 5572, erfolgte.

Dieser Choralunterricht wurde am 15. Oktober desselben Jahres begonnen und sein Erfolg erfreute sich der hohen Zufriedenheit aller geistlichen Vorstände.

Dem Hochwürdigsten Fürsterzbischofe bleibt das Verdienst für alle Zeiten, was er sich durch diese Fürsorge erwarb.

Nun wurde aber das Bedürfniß eines Lehrbuches fühlbar, welches den mehrseitigen Anforderungen entsprechen soll; der Gefertigte unterzog sich dieser Mühe, welches er nun hiemit der Öffentlichkeit übergibt. Dem etwaigen Vorwurfe, warum man sich bei diesem Unterrichte nicht blos auf den Gregorianischen Choralgesang beschränke, begegnet der Gefertigte schon im Voraus, wenn er bemerkt: 1) bei dem künftigen Priester muß der Sinn für die Musik geweckt werden, wenn er diesen noch nicht hat; 2) der Priester, namentlich der Seelsorger, kann durch Rath und That auf die Verbesserung der Kirchenmusik den größten Einfluß nehmen; 3) der Priester als Katechet kann durch Einübung guter geistlicher Lieder auf die Gemüther der zarten Jugend einwirken und diese veredeln, und 4) wer wird den Zweck nicht loben, daß junge Priester im Gesange ihre Erholung suchen und solche auch wirklich finden; daher ist ihm eine vollkommenere Ausbildung ersprießlich, und deßhalb enthält dieses Lehrbuch: I. die allgemeine Musiklehre, II. Anleitung zum Figural-, und III. zum römischen Choralgesange. Auch für andere Singschulen, und besonders für Lehrer, auch für jeden Musikübenden dürfte dieses Werk ein willkommenes Handbuch seyn.

Um es gemeinnützig, und einem jeden selbst noch so unbemittelteren zugänglich zu machen, wurde dieses Lehrbuch in der möglichsten Kürze abgefaßt, und dem Lehrer bleibt dann überlassen, durch Erklärungen das zu vervollständigen, was hier aus Raumersparniß nur angedeutet wurde.

Prag, im September 1847.

Der Verfasser.

I. Abtheilung.

Erster Abschnitt.

1. Das Tonsystem.

Die Musik oder Tonkunst beschäftigt sich mit Tönen, um mittelst dieser durch das Gehör auf unser Gemüth einzuwirken.

Ein Ton ist ein Klang oder Schall von bestimmter Höhe oder Tiefe.

Jeder Schall wird durch die Erzitterung der Luft hervorgebracht, durch die Schwingungen des schallenden Körpers. Je regelmäßiger diese Schwingungen geschehen, desto deutlicher ist der Klang; je rascher die Schwingungen nach einander folgen, desto höher ist der Klang; je langsamer, desto tiefer.

Das Tonsystem enthält alle in der Musik angewendeten Töne, deren es über hundert gibt. Man hat nicht für jeden Ton einen besonderen Namen festgesetzt, sondern alle Töne unter sieben Namen gebracht, und zwar: *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *A*, *H*, welche wir auch die sieben Tonstufen nennen.

Anmerkung. Franzosen und Italiener nennen diese Töne: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, nach den Anfangssylben eines Hymnus, worin der heilige Johannes als Schutzpatron der Sänger wider die Heiserkeit angerufen wurde, und diese Benennung führte der Mönch Quido von Arezzo im eilften Jahrhunderte ein. Der Hymnus ist folgender:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum
Sancte Joanne.

Wir nennen die sieben Tonstufen bis zur Wiederkehr der ersten, die wir gleichsam als die achte Stufe ansehen, Oktave; da sich aber aus dem Reichthume der vielen Töne mehrere solche Oktaven bilden lassen, so erhielt, um eine von der andern unterscheiden zu können, jede ihren besonderen Namen.

Die tiefsten Töne auf dem Klavier bis zum nächsten *C* heißen:

die Kontratöne,

dann folgt

die große Oktave,

die nächste Oktave heißt

die kleine Oktave,

nach dieser folgen die eingestrichene, zwei =, drei =, vier =, fünfgestrichene Oktave.

In der Schrift gebraucht man für die große Oktave große, für die kleine kleine lateinische Buchstaben, für die eingestrichenen Oktave kleine einmal über = oder unterstrichene, für die zweigestrichene zweimal unterstrichene Buchstaben u. s. w.

Die ganze Reihe der Tonnamen vom Kontra *H* an ist also diese: Kontra *H*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *A*, *H*, — *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, — $\underline{c}$, $\underline{d}$, $\underline{e}$, $\underline{f}$, $\underline{g}$, $\underline{a}$, $\underline{h}$, — $\underline{\underline{c}}$, $\underline{\underline{d}}$, $\underline{\underline{e}}$ u. s. w.

Die Benennung einer Oktave fängt mit *C* an und endet mit *H*.

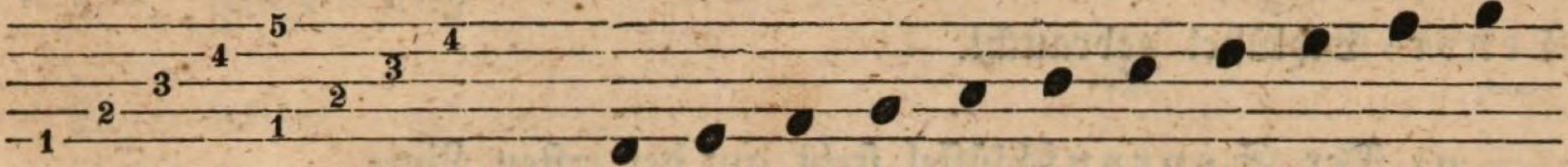
Eine solche Tonreihe, in der man von Stufe zu Stufe, wie auf einer Leiter höher oder tiefer steigt, heißt Tonleiter oder Skala. Diese Tonleiter ist schon vollständig, wenn sie nur die sieben Stufen mit der achten enthält.

2. Das Notensystem.

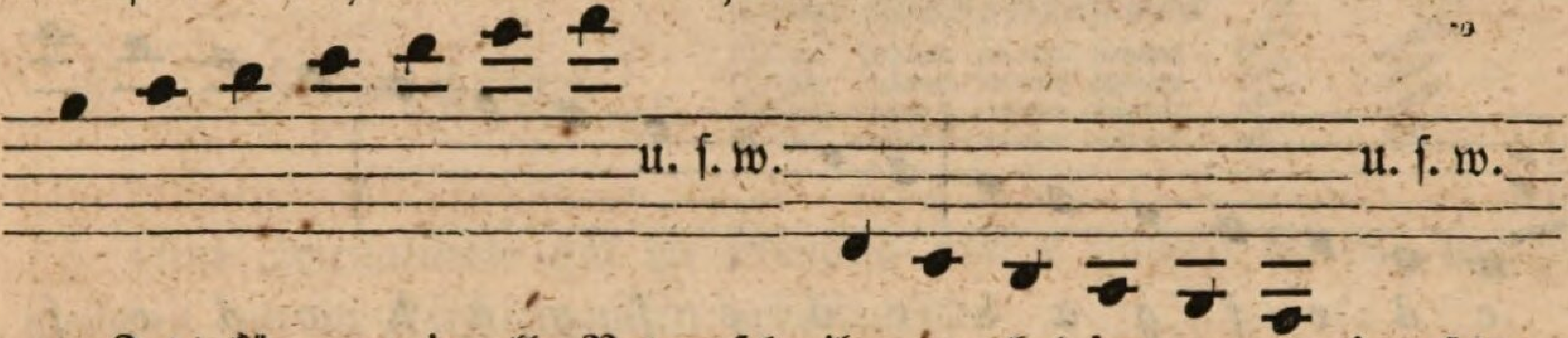
Um einen Ton unserem Auge anschaulich zu machen, benöthigen wir einer Schrift, Notenschrift oder Noten genannt. Ein geschriebener Ton heißt Note. Die Gestalt der Noten ist: .

In den ältesten Zeiten bediente man sich zur Aufzeichnung der Noten blos der Buchstaben, so wie wir oben die Benennungen der verschiedenen Oktaven angezeigt hatten, dann wählte man gewisse Zeichen, die man auf und zwischen zwei Linien niederschrieb, später wurde eine Notenschrift erfunden, und zwar die der Choralnoten, und diese Noten wurden auf vier neben einander laufenden Linien, heut zu Tage aber werden unsere Noten auf 5 Linien und die vier Zwischenräume geschrieben. Diese fünf Linien heißen das Liniensystem, und bieten uns mit den Zwischenräumen und den Räumen über und unter dem System

eilf Notenstellen dar. Die Zählung der Linien und der Zwischenräume geschieht von unten hinauf.



Vergleichen wir aber unsere Zahl der Töne mit diesen Notenstellen, so finden wir letztere nicht hinreichend, und wir müssen sie hinauf und herab noch ausdehnen; da aber mehr als fünf Linien Undeutlichkeit und Verwirrung hervorbringen würden, so setzen wir statt einer vollständigen Linie dort, wo es nöthig ist, eine kurze Nebenlinie, und sehen dann den Raum über dieser Nebenlinie als einen Zwischenraum an, unter dem Liniensystem im umgekehrten Verhältnisse; so können wir nun die Notenstellen nach Belieben ausdehnen:

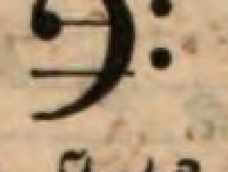
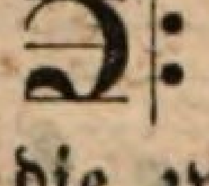


Jetzt können wir alle Noten schreiben, auch lesen, wenn wir wüßten, welcher Ton auf irgend einer Linie stehen soll. Angenommen, die Note auf der ersten Linie stellt uns *c* vor, dann wissen wir sicher, daß die Note im ersten Zwischenraume *d*, die auf der zweiten Linie *e*, die unter der ersten Linie *h* heißt u. s. w.

Es muß daher festgesetzt werden, wo ein Ton stehen muß, nach welchem wir die anderen benennen. Hierzu haben wir gewisse Zeichen, die wir Schlüssel nennen, und solcher Schlüssel gebrauchen wir drei:

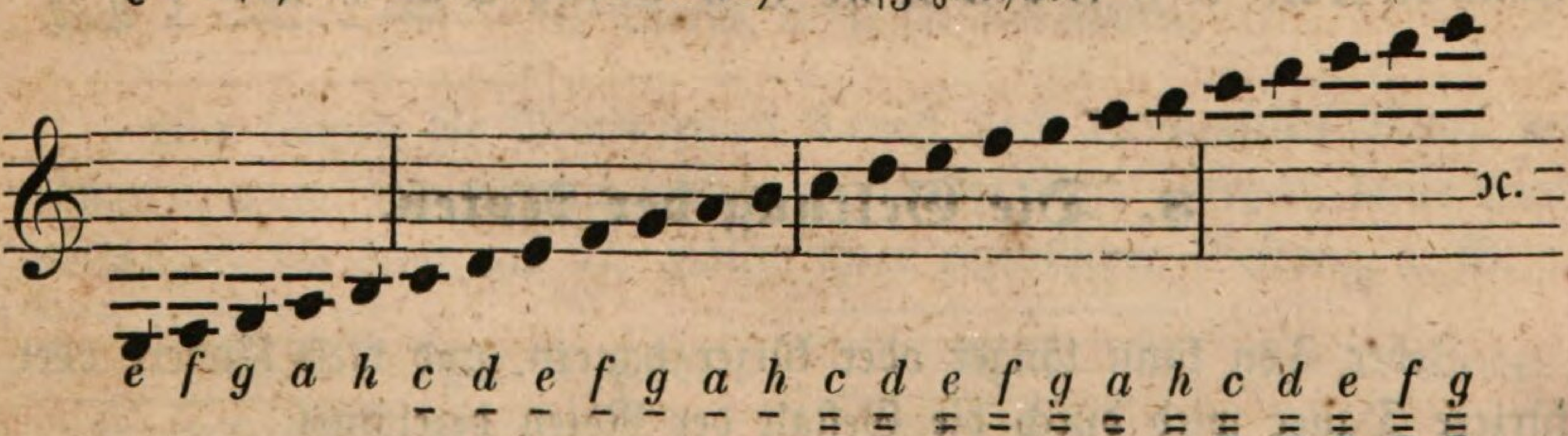
den *G*- oder Violinschlüssel:

den *C*-Schlüssel: oder

den *F*- oder Baßschlüssel:  oder 

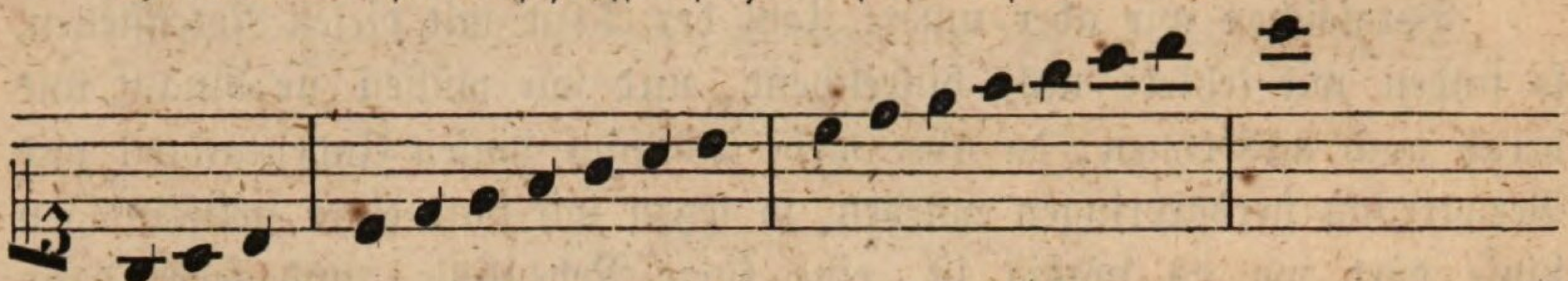
1. Der *G*-Schlüssel wird stets auf die zweite Linie gesetzt und dort steht das eingestrichene *g*.

Hier sehen wir eine Notenreihe aufgezeichnet:



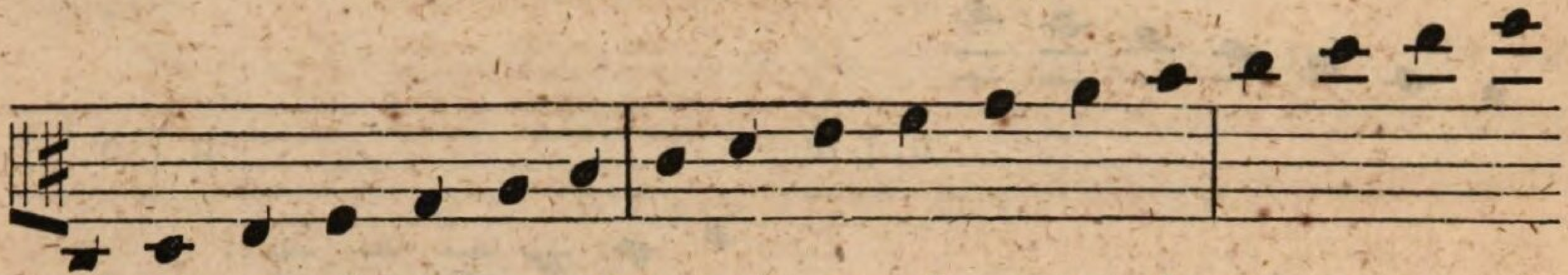
2. Der *C*-Schlüssel deutet an, daß dort, wo er steht, das eingestrichene *C* zu finden ist, und wird als Diskant- oder Sopran-, Alt- und Tenor-Schlüssel gebraucht.

a) Der Sopranschlüssel steht auf der ersten Linie.



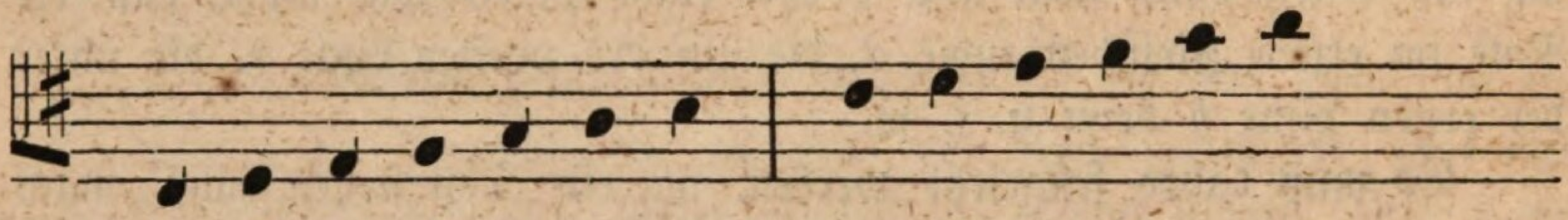
g a h c d e f g a h c d e f g a h c

b) Der Altschlüssel steht auf der dritten Linie.



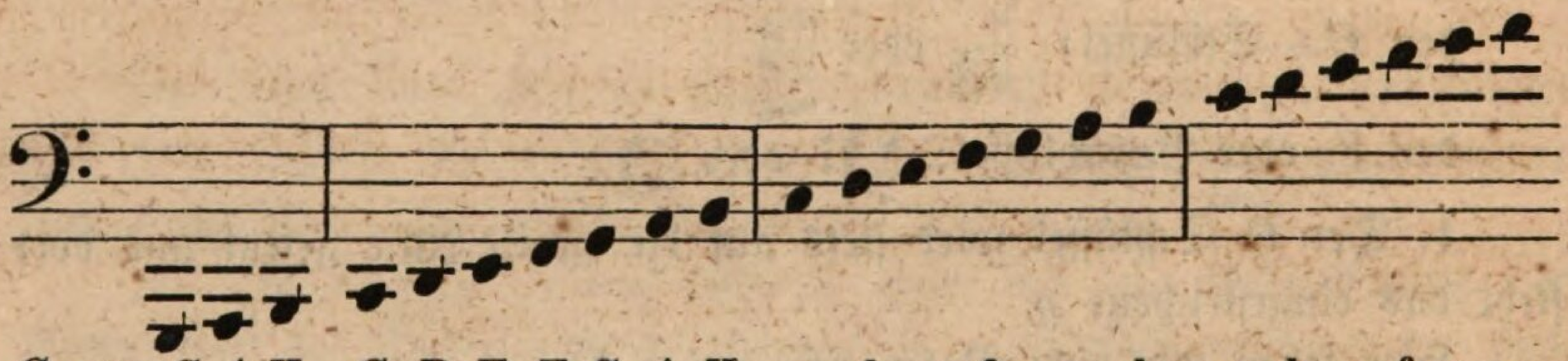
c d e f g a h c d e f g a h c d e f

c) Der Tenorschlüssel steht auf der vierten Linie.



c d e f g a h c d e f g a

3. Der *F*- oder Baßschlüssel steht auf der vierten Linie und zeigt uns das kleine *f* an.

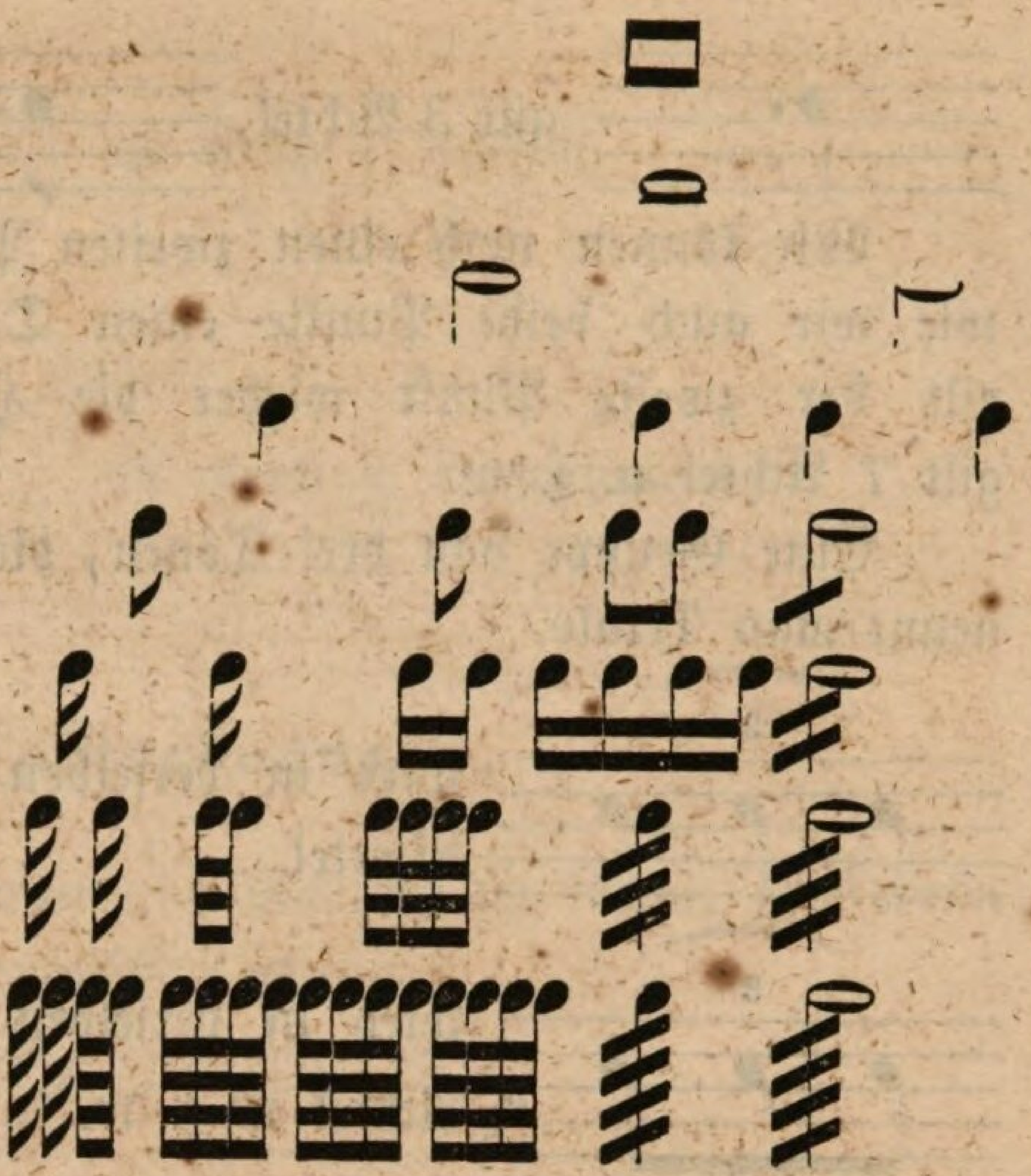


ContraG A H, C D E F G A H, c d e f g a h, c d e f g a

3. Die Geltung der Noten.

Jeder Ton kann länger oder kürzer dauern, und diese längere oder kürzere Dauer wird durch die Gestalt der Noten bezeichnet.

1. die Zweitaktnote,
2. „ ganze Note
3. „ halbe „
4. „ Viertel „
5. „ Achtel „
6. „ Sechzehntel-Note
7. „ Zweiunddreißigstel-Note
8. „ Vierundsechzigstel- „

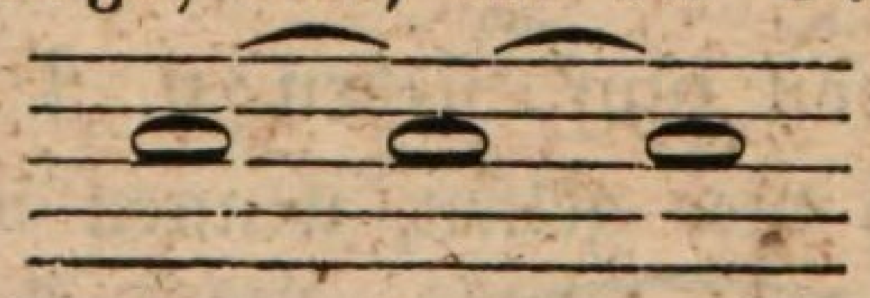


Eine Zweitaktnote hat die Geltung von 2 ganzen Noten, und ist meistens nur in Kirchenmusiken gebräuchlich.

Eine ganze Note enthält 2 halbe, 4 Viertel, 8 Achtel, 16 Sechzehntel, 32 Zweiunddreißigstel, 64 Vierundsechzigstel.

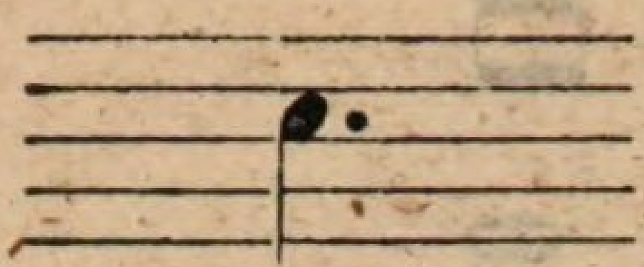
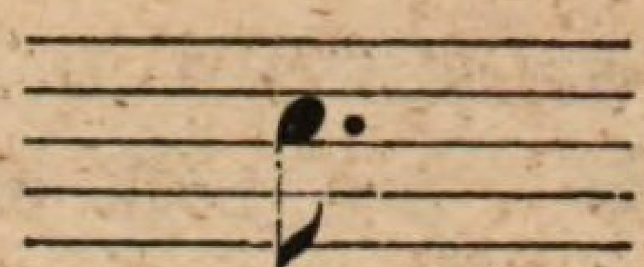
Von dieser Eintheilung haben die Notengattungen auch ihre Benennungen. — Zwei halbe Noten machen eine ganze Note, zwei Viertel eine halbe, zwei Achtel ein Viertel, u. s. w.

Die wesentlichsten Bestandtheile einer Note sind der Kopf und Stiel. Wenn der Stiel einer halben oder Viertel-Note in der Mitte einmal durchgestrichen ist, so zeigt dieses an, daß man aus einer solchen Note so viele Achtel machen soll, als sie ihrem Werth nach in sich begreift.

Wollen wir einem Tone längere Dauer geben, so können wir zwei oder mehrere ganze Noten hintereinander schreiben, und verbinden sie durch das Bindezeichen oder den Bogen, und dann wird dieser Ton einmal angegeben und so lange ausgehalten, als die Geltung der Noten anzeigt; so würden wir den Ton  12 Viertel, den Ton 6 Viertel u. s. w. aushalten.

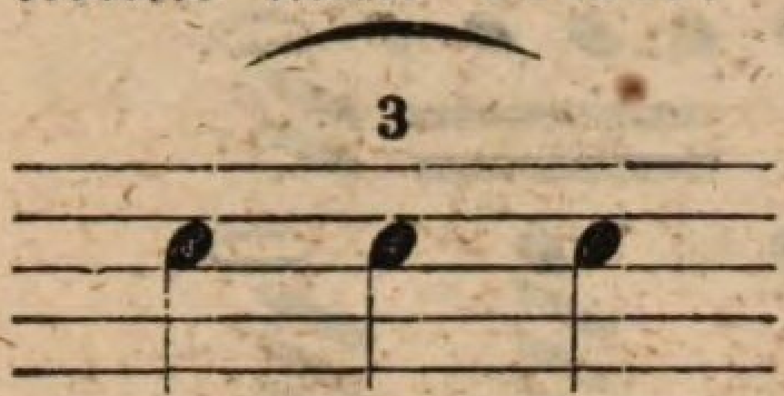
Wir können die Dauer eines Tones noch durch einen Punkt verlängern, wenn wir nämlich solchen rechts der Note ansetzen, dieser Punkt verlängert die Note um die Hälfte ihrer eigentlichen Geltung, z. B.

gilt 3 halbe gilt 3 Viertel

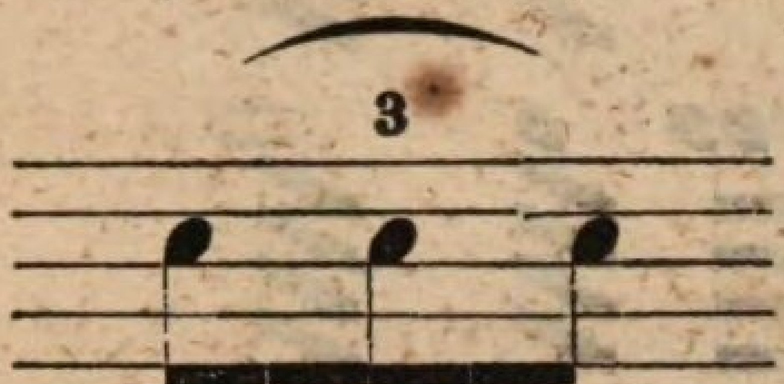
 gilt 3 Achtel  gilt 3 Sechzehntel u. s. w.

Wir können noch einen zweiten Punkt neben dem ersten hinsetzen, wie wir auch beide Punkte einen Doppelpunkt nennen, und dann gilt der zweite Punkt wieder die Hälfte des ersten, daher gilt 7 Achtel u. s. w.

Eine Gruppe von drei Tönen, die die Geltung von zweien haben, nennt man Triole.

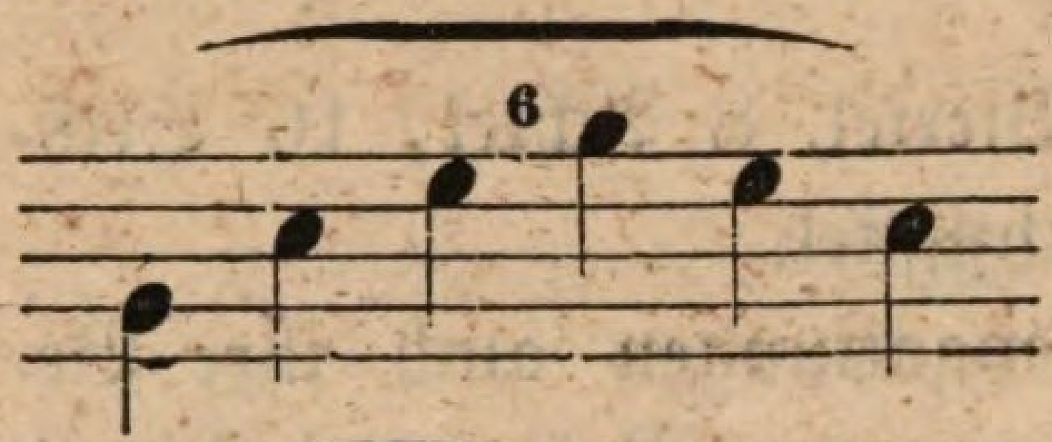


wird in derselben Zeit ausgeführt als wie zwei Viertel.

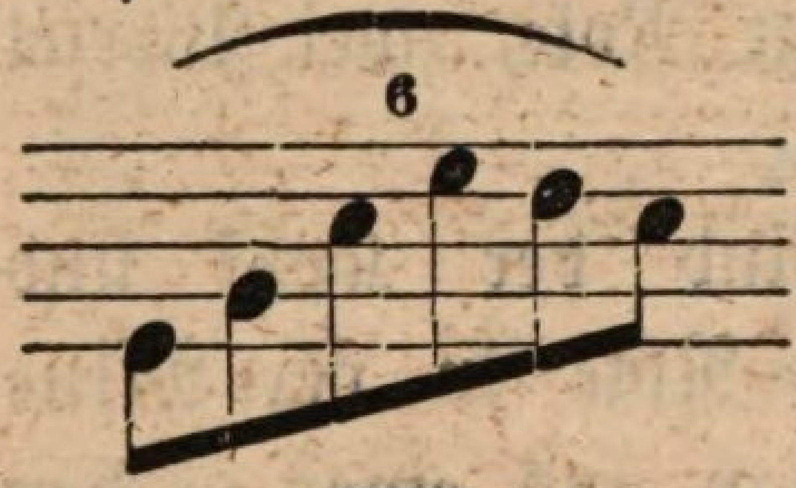


wird in derselben Zeit ausgeführt als wie zwei Achtel u. s. w.

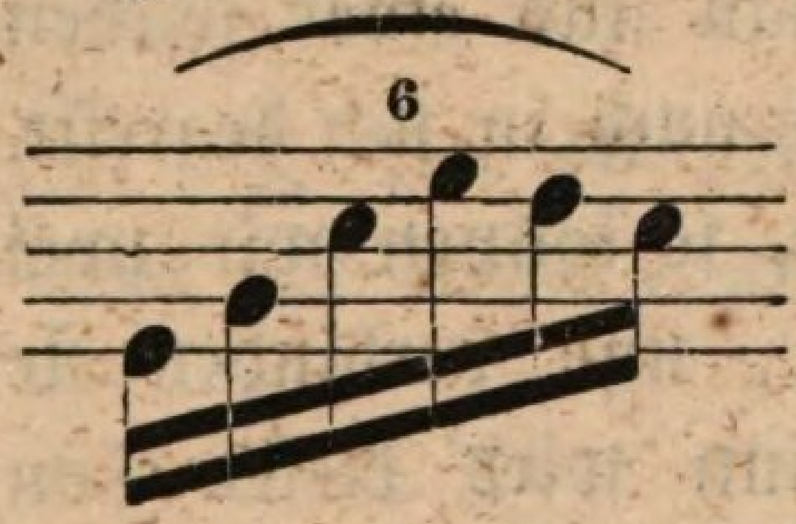
Eine Gruppe von sechs Tönen, die die Geltung von vier haben, nennt man Sextole.



wird in derselben Zeit ausgeführt als wie 4 Vierteln.



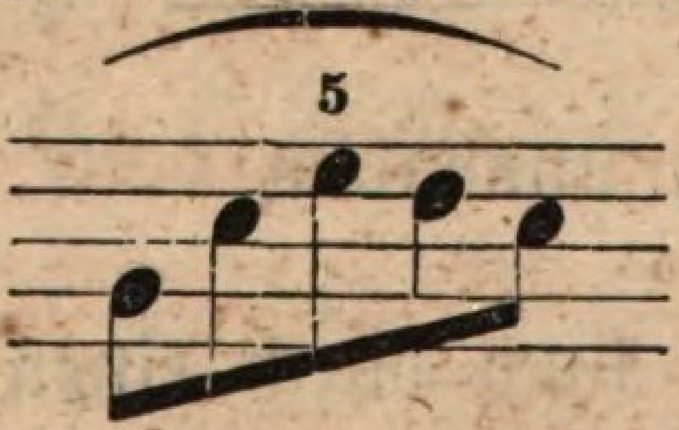
in derselben Zeit wie 4 Achteln.



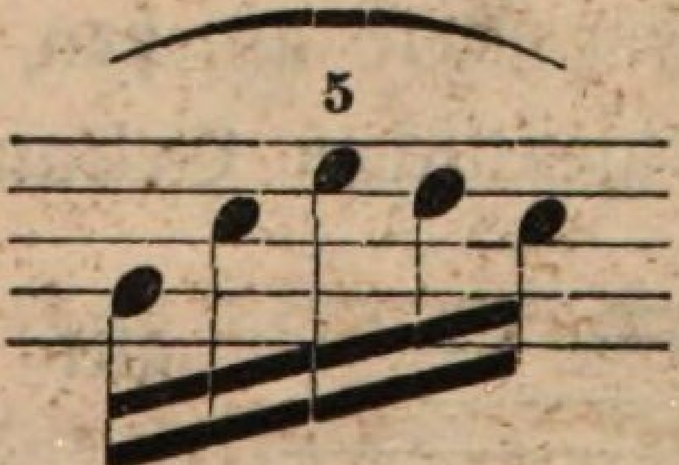
in derselben Zeit wie 4 Sechzehnteln.

Gruppen von fünf, sieben u. s. w. Noten, die zusammen so viel wie ursprünglich vier gelten, nennen wir:

Quintole:



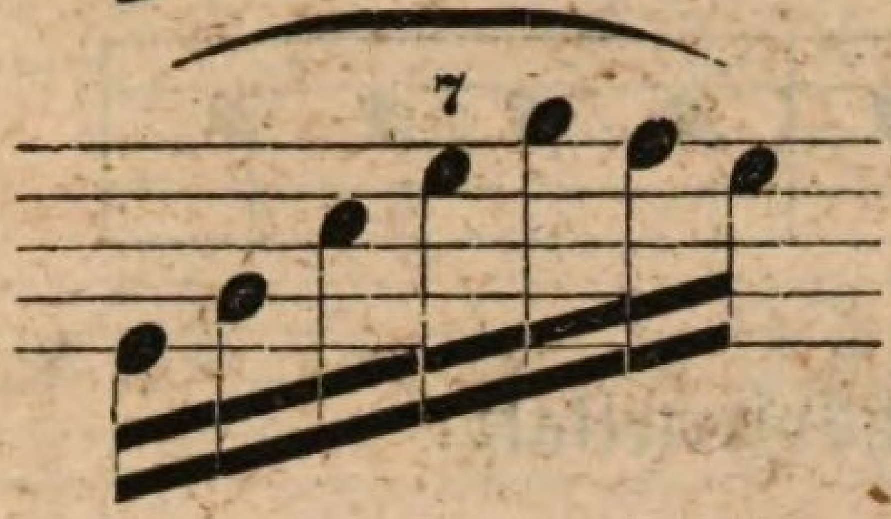
ist gleich 4 Achteln.



ist gleich 4 Sechzehnteln.

Septimole:

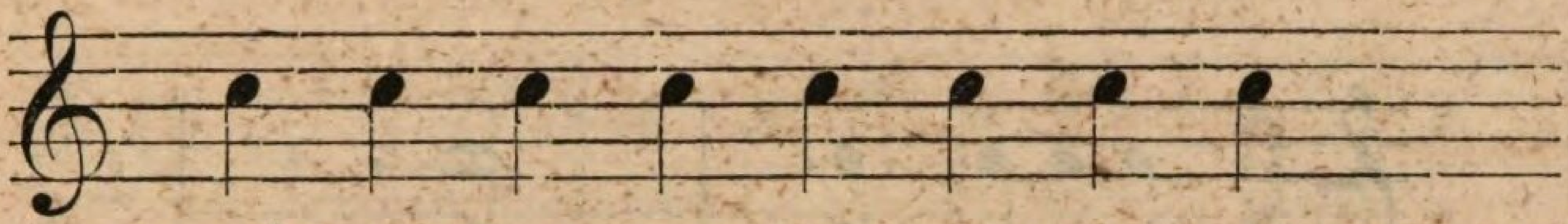
ist gleich 4 Achteln.



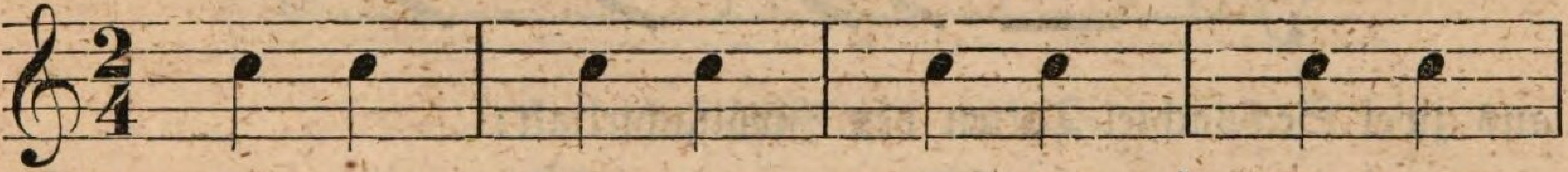
ist gleich 4 Sechzehnteln.

4. Die Taktordnungen.

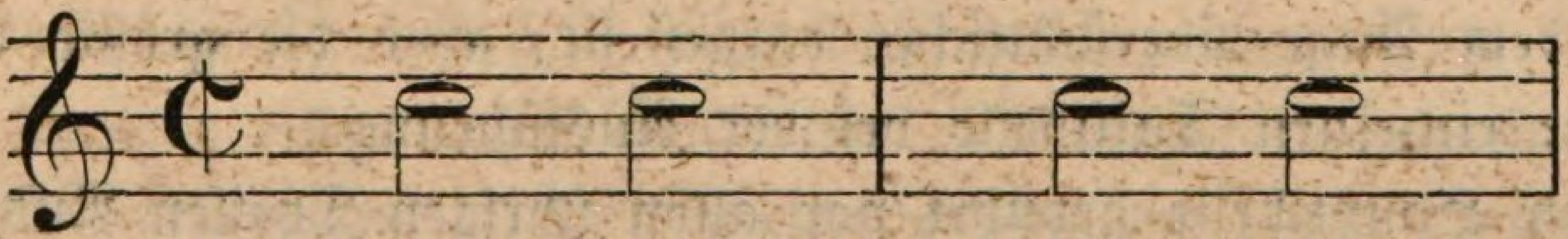
Wir kennen die Gestalt, Namen und Geltung der Noten, aber wenn wir längere Reihen von Noten aufgeführt sehen:



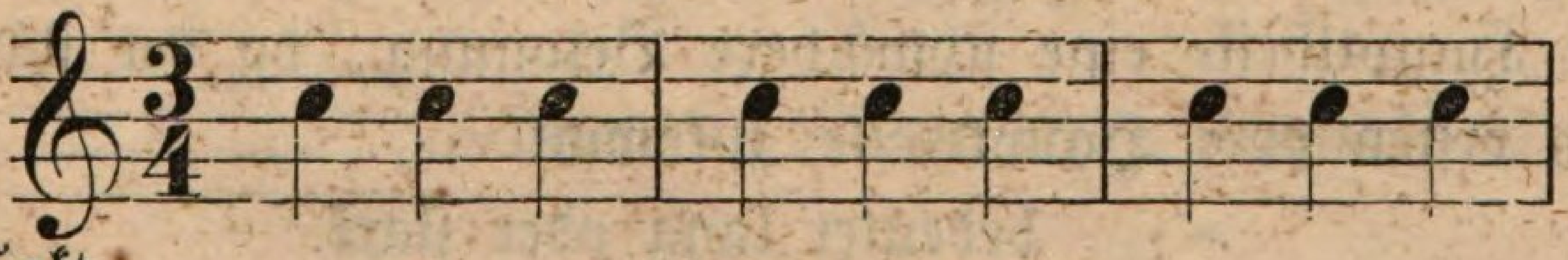
fehlt uns ihre Übersicht; diese können wir uns verschaffen durch Abtheilung oder Theilung in kleinere Ganze. Wir nehmen Töne von gleicher Geltung, z. B. Viertel, wir sondern je zwei und zwei durch Striche ab, nennen diese Abtheilungen Takte, die einzelnen Noten Takttheile und diese Striche, die uns die Noten absondern, Taktstriche.



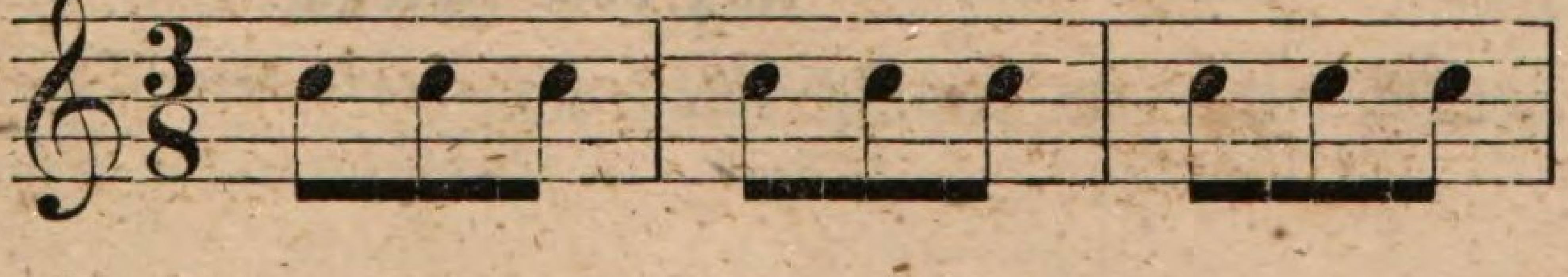
In vorstehendem Beispiele haben wir uns solche Übersicht der Tonreihe verschafft, und weil wir stets zwei Viertelnoten von den andern getrennt haben, sehen wir Abtheilungen (Takte) von zwei Vierteln, und deßhalb haben wir diese Taktart gleich Anfangs mit $^2/_4$ gezeichnet; wählen wir halbe Noten, dann nennen wir diese Taktart allabreve, und wird gezeichnet:



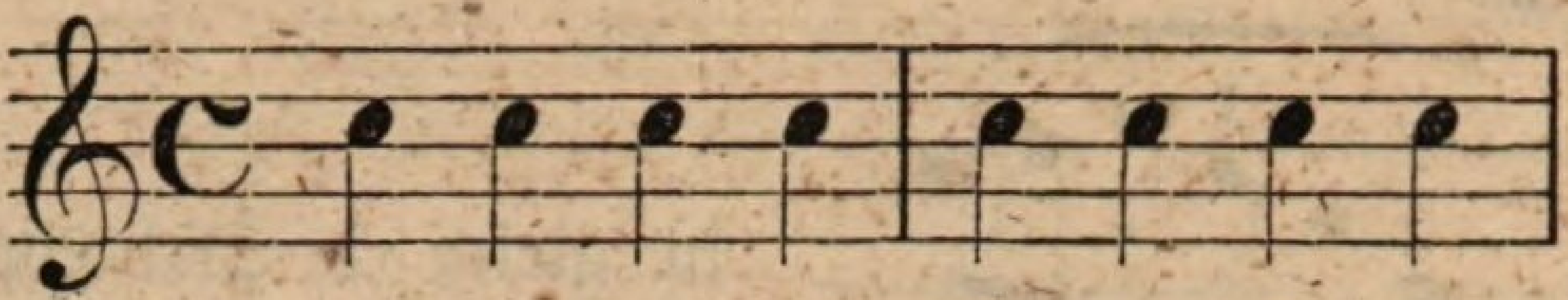
Ein gleiches Verfahren findet Statt, wenn wir stets drei gleiche Noten von den andern absondern, und hieraus erhalten wir den $^3/_4$ Takt.



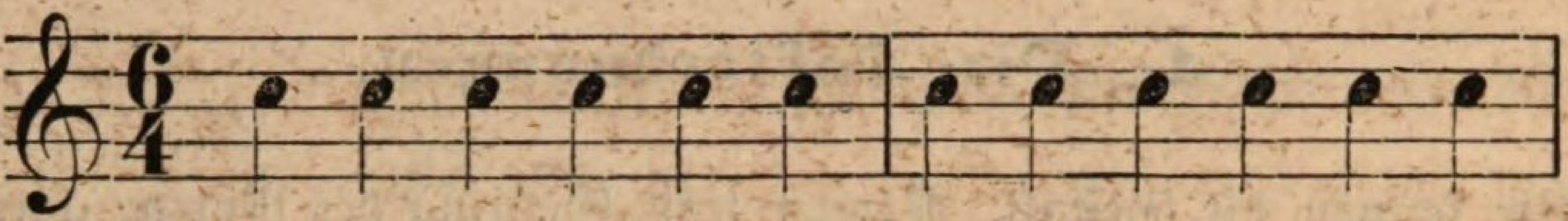
oder $^3/_8$ Takt.



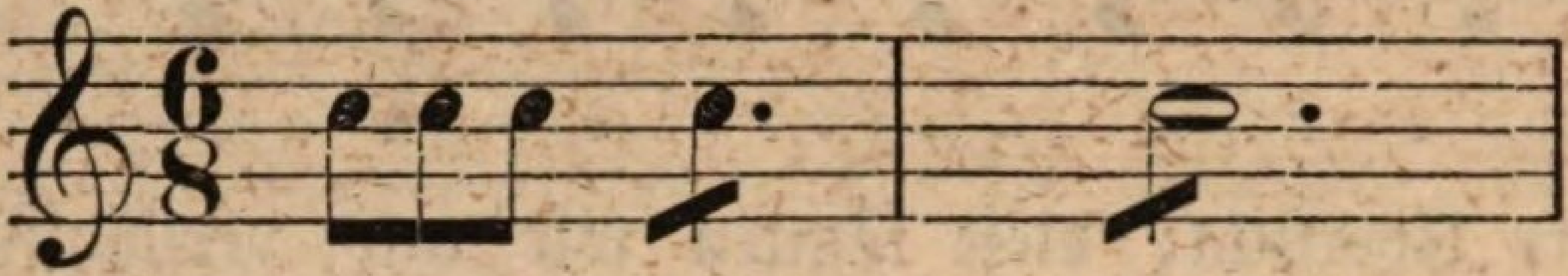
Ziehen wir je zwei oder je drei Abschnitte in eine größere Abtheilung zusammen, so erhalten wir zusammengesetzte Ordnungen, und zwar: aus zwei Zweiviertel-Takten den Viervierteltakt:



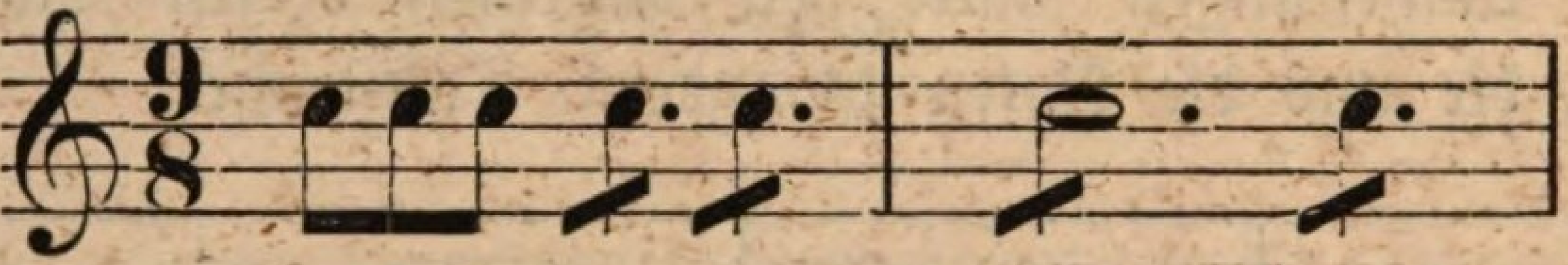
aus zwei Dreiviertel-Takten den Sechsvierteltakt:



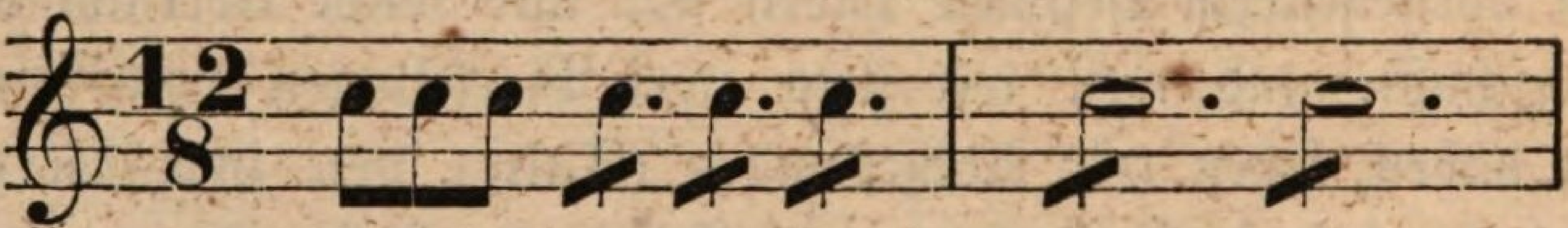
aus zwei Dreiachtel-Takten den Sechsachteltakt:



aus drei Dreiachtel-Takten den Neunachteltakt:



aus zwei Sechsachtel-Takten den Zwölfachteltakt:



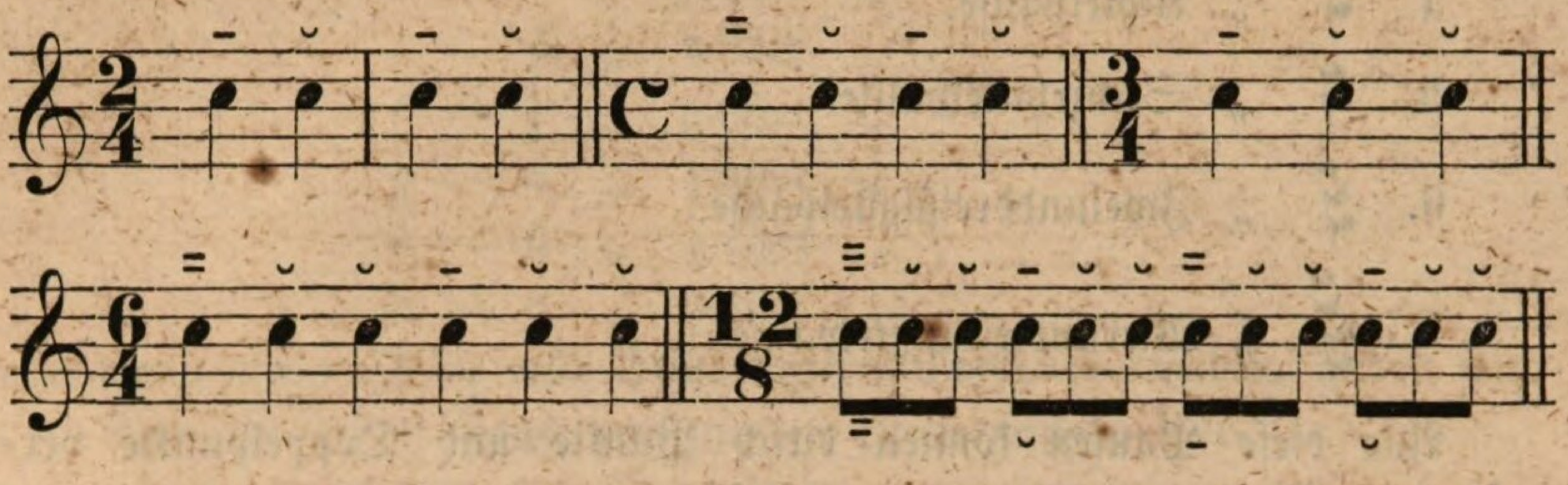
In diesen Taktordnungen und Taktarten haben wir die ersten Ideen des musikalischen Rhythmus kennen gelernt, die längern Tonreihen wurden dem Auge übersichtlicher dargestellt, aber die größte Bedeutung haben die einzelnen Tacttheile bei der Ausführung.

Dem Haupttheile gebührt vor allen übrigen Theilen Auszeichnung; diese wird ihm durch eine stärkere Betonung durch einen Accent. Bei zusammengesetzten Taktarten, als: *C*, $^6/_8$, $^6/_4$, $^9/_8$ und $^{12}/_8$ erhalten die gewesenen Haupttheile eine schwächere Betonung, da der stärkste Accent allein dem ersten oder Haupttheile zukommt.

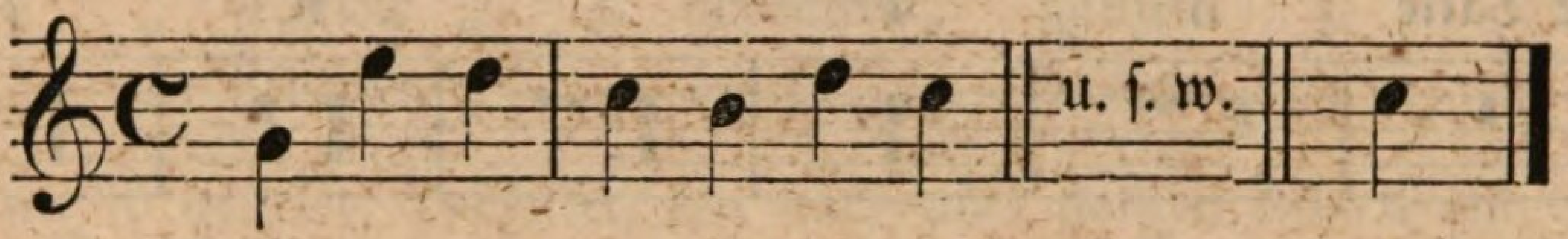
– bedeutet lang oder stark,

⌣ „ kurz oder schwach.

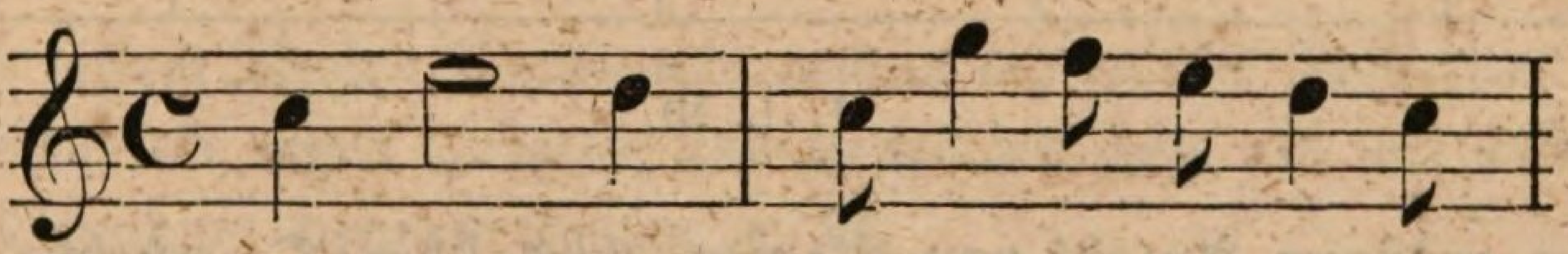
Übersicht und Betonung der verschiedenen Takttheile.



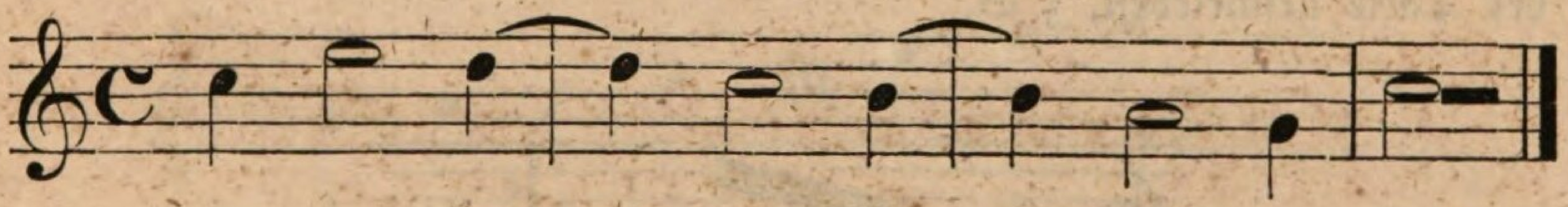
Wenn ein Satz oder Tonstück mit einem unvollständigen Takte anfängt, so wird dieser der Auftakt genannt, und dann muß der letzte Takt mit diesem Auftakte einen vollständigen Takt ausmachen, z. B.



Noten, welche zur Hälfte auf einen starken Takttheil fallen, heißen synkopirte, das ist zertheilte Noten. Hievon ein Beispiel:

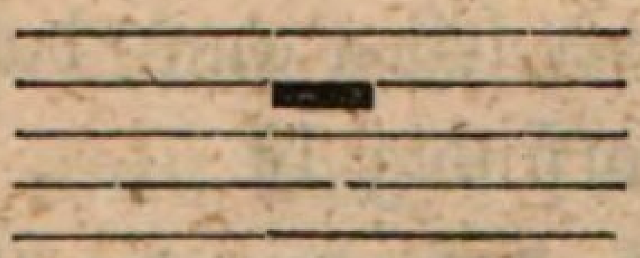


oder



5. Die Pausen.

Es tritt häufig der Fall ein, daß zwischen dem Ende des einen und dem Anfang des anderen Tones eine Zeit lang inne gehalten (pausirt) wird; dieses Schweigen wird, wie die Geltung der Töne, durch besondere Zeichen bestimmt, und diese Zeichen heißen Pausen.
Hier folgen nun die Zeichen für die verschiedene Länge des Pausirens:

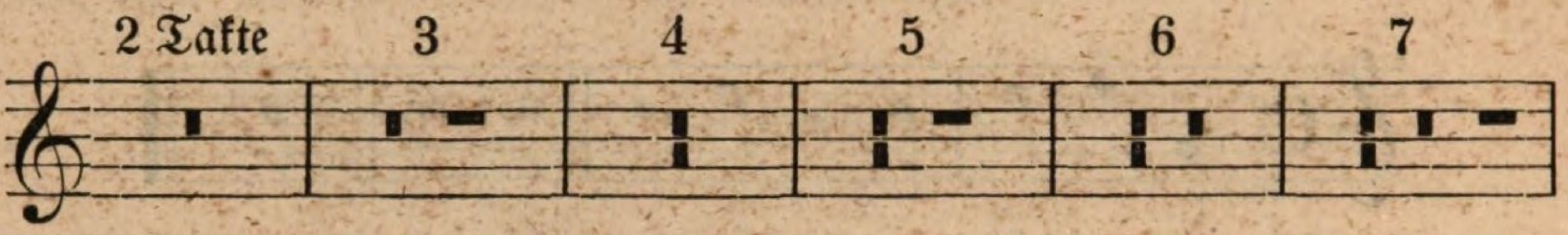
1.  die ganze Pause, einen ganzen Takt von welcher Länge immer.

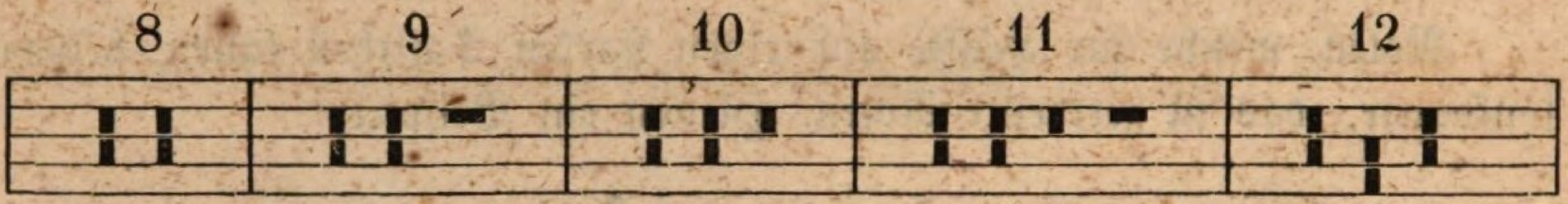
2. die halbe Pause, oder zwei Viertel.

3. 𝄽 die Viertelpause.
4. 𝄾 „ Achtelpause.
5. 𝄿 „ Sechzehntelpause.
6. 𝅀 „ Zweiunddreißigstelpause.
7. 𝅁 „ Vierundsechzigstelpause.

Alle diese Pausen können durch Punkte und Doppelpunkte vergrößert werden.

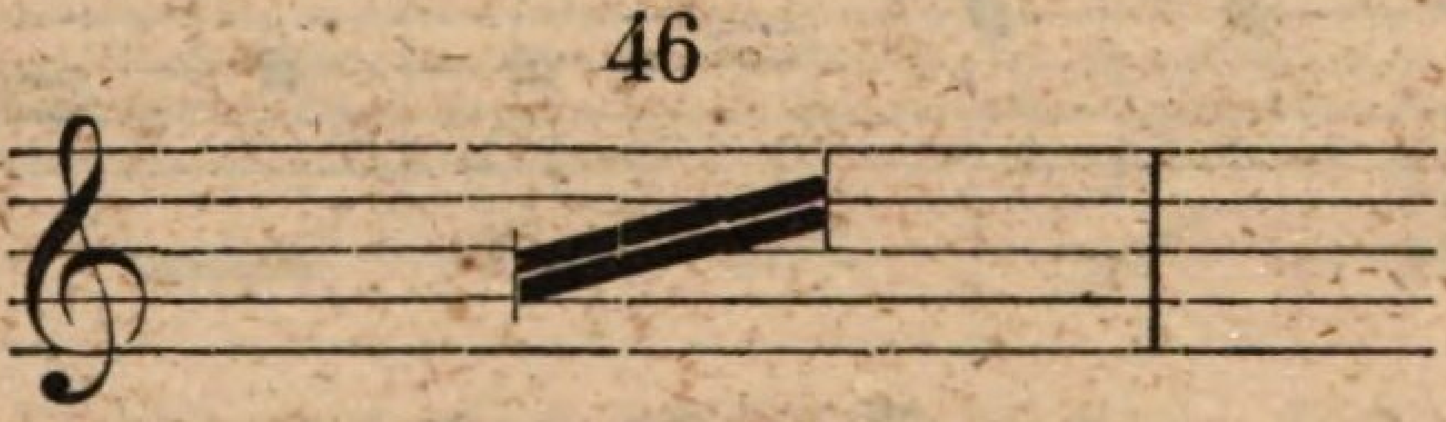
Pausen von zwei oder mehreren Takten haben folgende Gestalten:





u. s. w.

Bei größerer Anzahl von Pausen wird über Querstriche die Zahl der Takte geschrieben, z. B.



6. Nähere Kenntniß des Tonsystems.

Vergleichen wir die uns bereits bekannten Töne mit der Tastenreihe an einem Klavier oder einer Orgel, so findet sich, daß wir noch nicht alle Töne kennen gelernt haben; wir finden, daß zwischen *C* und *d* am Klavier noch ein Ton vorhanden ist, eben so zwischen *d* und *e*, zwischen *f* und *g*, zwischen *g* und *a*, und zwischen *a* und *h*; wir sehen auch, daß zwischen *e* und *f*, und zwischen *h* und *c* kein Klang vorfindig ist.

Aus dieser Untersuchung erfolgt für uns, daß wir die Größe der Entfernung zweier Klänge, wo sich ein Klang dazwischen befindet, einen ganzen Ton, die Größe der Entfernung zweier Klänge aber, wo sich kein Klang dazwischen befindet, halben Ton nennen.

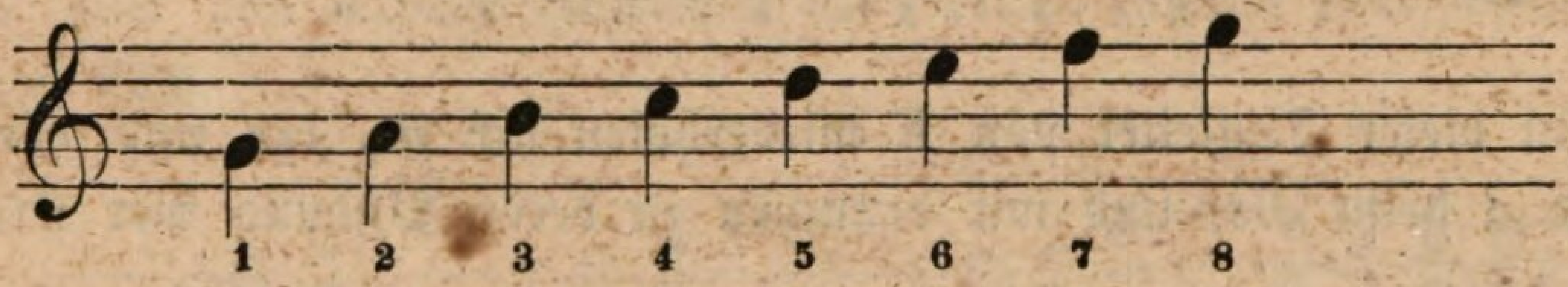
Demnach ist *c* — *d* ein ganzer Ton,
d — *e* „ ganzer „
e — *f* „ halber „
f — *g* „ ganzer „
g — *a* „ ganzer „
a — *h* „ ganzer „
h — *c* „ halber „;

oder wenn wir *c* als die erste Stufe unserer Tonleiter ansehen, finden wir:

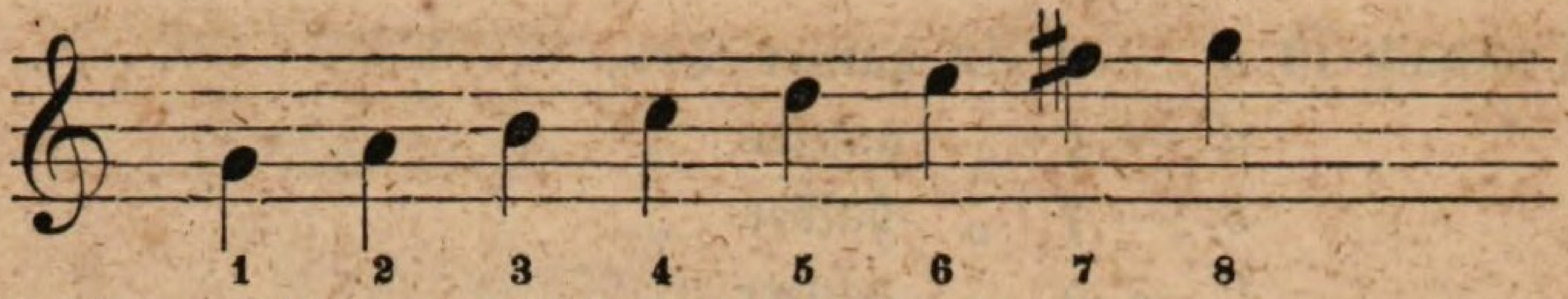
Von der ersten Stufe zur zweiten einen ganzen Ton,
„ „ zweiten „ „ dritten „ ganzen „
„ „ dritten „ „ vierten „ halben „
„ „ vierten „ „ fünften „ ganzen „
„ „ fünften „ „ sechsten „ ganzen „
„ „ sechsten „ „ siebenten „ ganzen „
„ „ siebenten „ „ achten „ halben „

Eine so geartete Tonleiter, wo nach zwei ganzen Tönen ein halber, und dann nach drei ganzen Tönen abermals ein halber Ton folgt, wird eine **diatonische**, oder was eben so viel heißt, eine natürliche Tonleiter genannt.

Nach diesem Muster können wir andere diatonische Tonleitern bilden, hiezu wählen wir einen anderen uns beliebigen Ton als den ersten, den wir den Grundton nennen wollen, z. B.

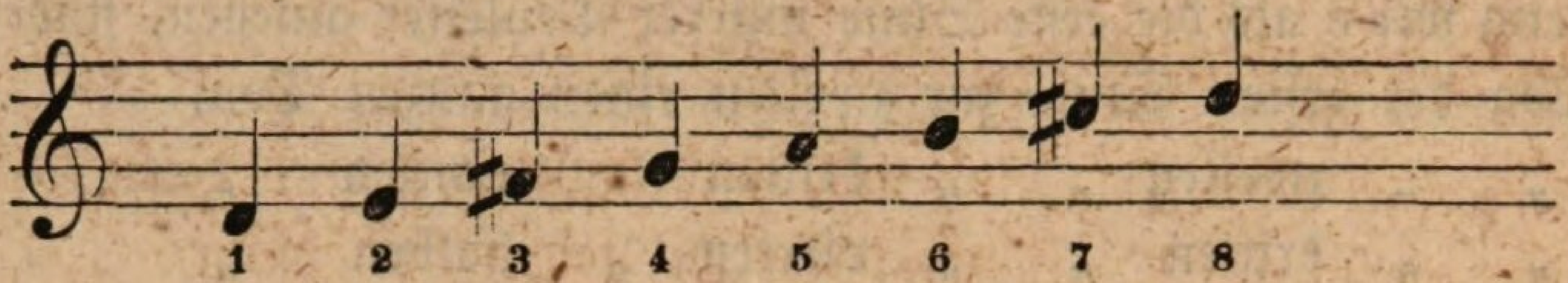


Wenn wir die Tongröße dieser Tonleiter untersuchen, so finden wir sie bis zur sechsten Stufe unserem Muster ähnlich, von der sechsten Stufe zur siebenten aber finden wir einen halben statt ganzen Ton, und von der siebenten zur achten ganzen statt halben Ton, der Zwischenraum (so viel als **Intervall**) von der sechsten zur siebenten Stufe ist zu klein, dieser von der siebenten zur achten Stufe zu groß, wir müssen den ersteren daher erweitern, und dieß geschieht, wenn wir vor *f* ein Erhöhungszeichen: ♯ Kreuz genannt, setzen, welches die Wirkung hat, daß es eine Note um einen halben Ton erhöht, und der Note *f* den Namen *fis* gibt. Durch dieses Verfahren erhalten wir von der sechsten zur siebenten Stufe einen ganzen, von der siebenten zur achten Stufe einen halben Ton, und die Tonleiter von *g*, deßhalb auch **aus** *G* oder **in** *G* genannt, gestaltet sich gleich der von *C* wie folgt:

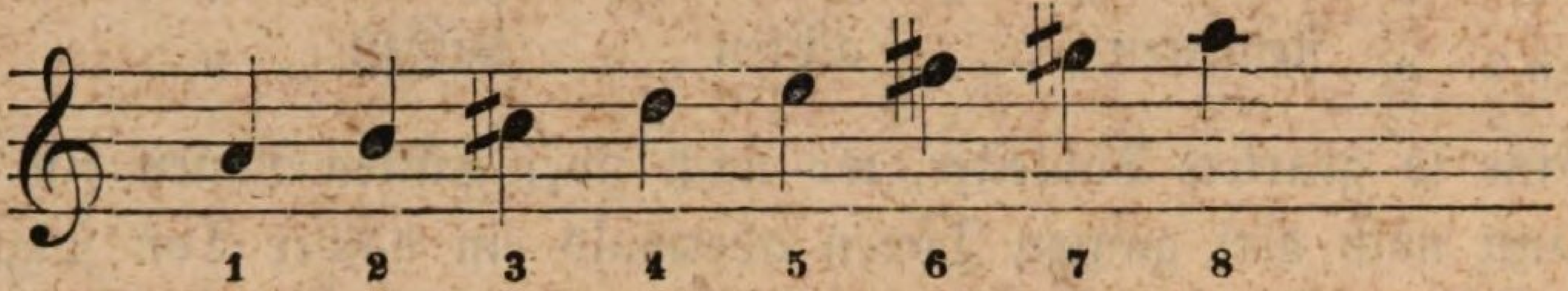


und um sie zu bilden, benöthigen wir ein Kreuz.

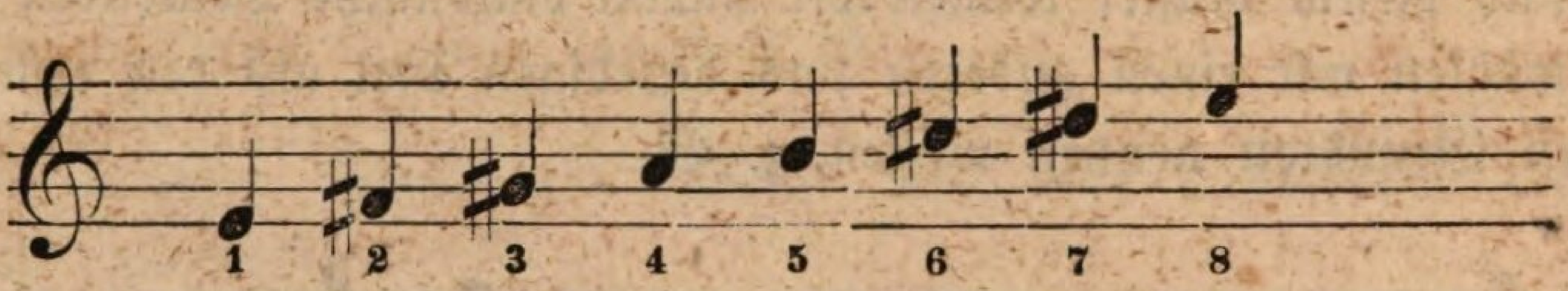
Wenn wir nun wissen, wie wir ein kleines Intervall vergrößern können, so wird es uns leicht auch folgende Tonleiter zu bilden:



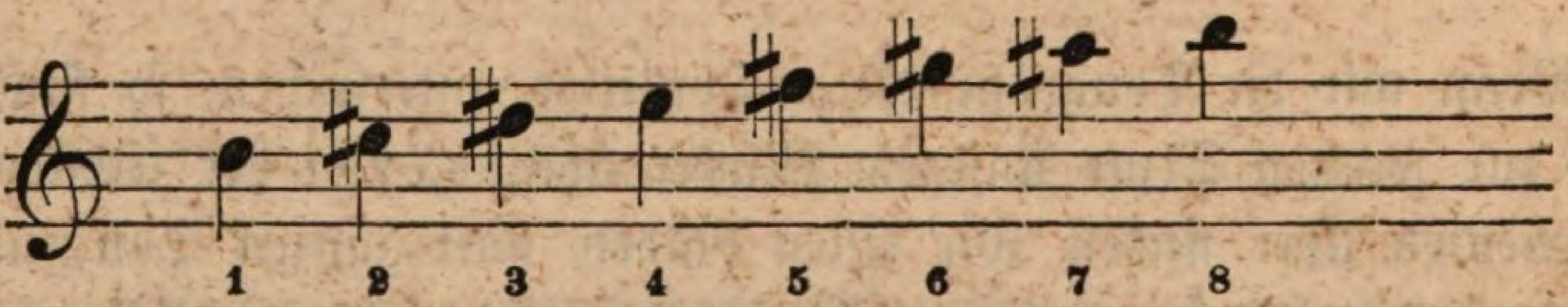
In dieser Tonleiter von *D* wiederholt sich das *Fis*, und das erhöhte *c* heißt *cis*, wozu wir zwei Kreuze benöthigen.



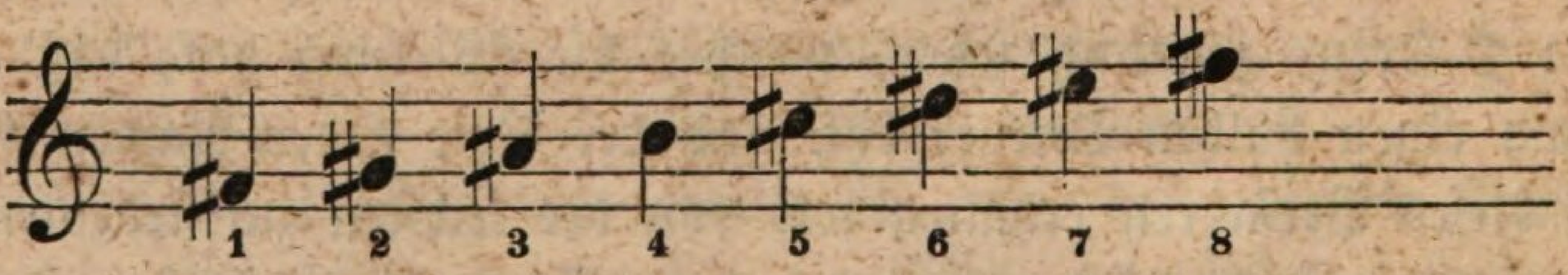
In dieser Tonleiter von *A* wiederholt sich *fis* und *cis*, das erhöhte *g* heißt *gis*, und wir brauchen zu deren Bildung drei Kreuze.



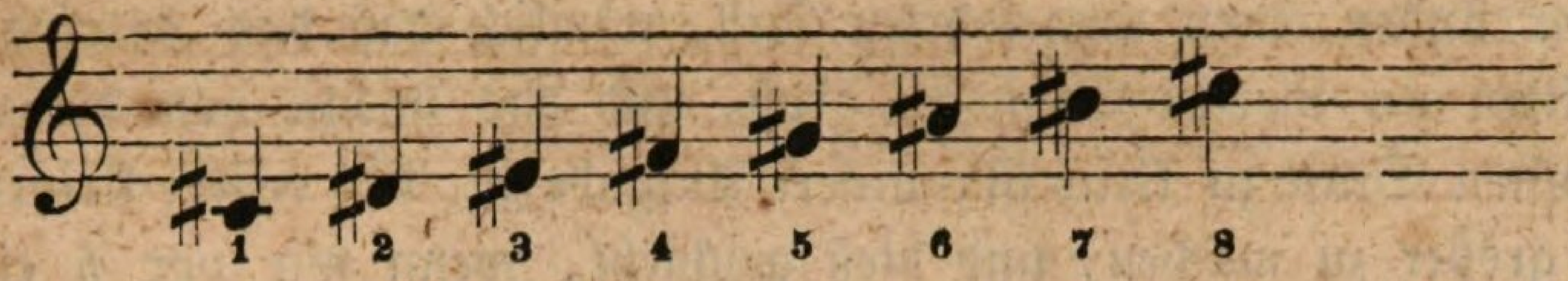
In dieser Tonleiter von *E* wiederholen sich *fis*, *cis* und *gis*, das erhöhte *d* heißt *dis*, und wir brauchen zu deren Bildung vier Kreuze.



In dieser Tonleiter von *H* wiederholen sich *fis*, *cis*, *gis* und *dis*, das erhöhte *a* heißt *ais*, und wir brauchen zu deren Bildung fünf Kreuze.



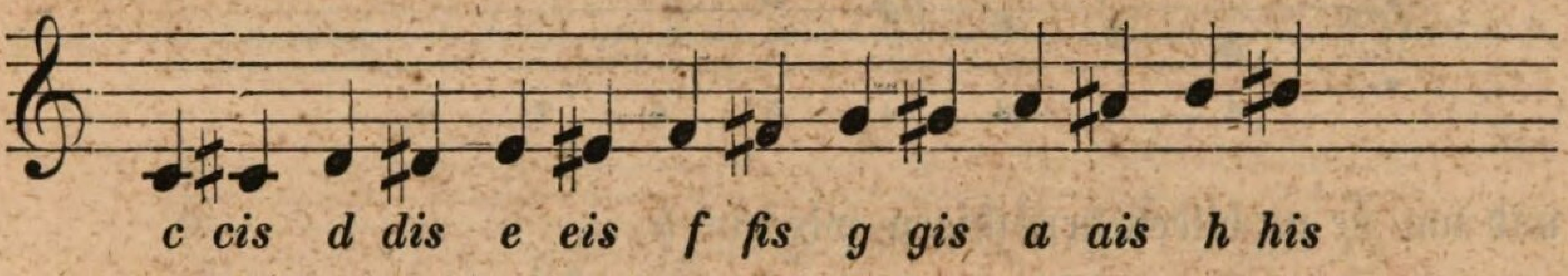
In dieser Tonleiter von *Fis* wiederhohlen sich *fis*, *cis*, *gis*, *dis* und *ais*, das erhöhte *e* heißt *eis*, und wir brauchen zu deren Bildung sechs Kreuze.



In dieser Tonleiter von *Cis* wiederhohlen sich *fis*, *cis*, *gis*, *dis*, *ais* und *eis*, das erhöhte *h* heißt *his* und wir brauchen zu deren Bildung sieben Kreuze.

Aus diesem Verfahren lernen wir:

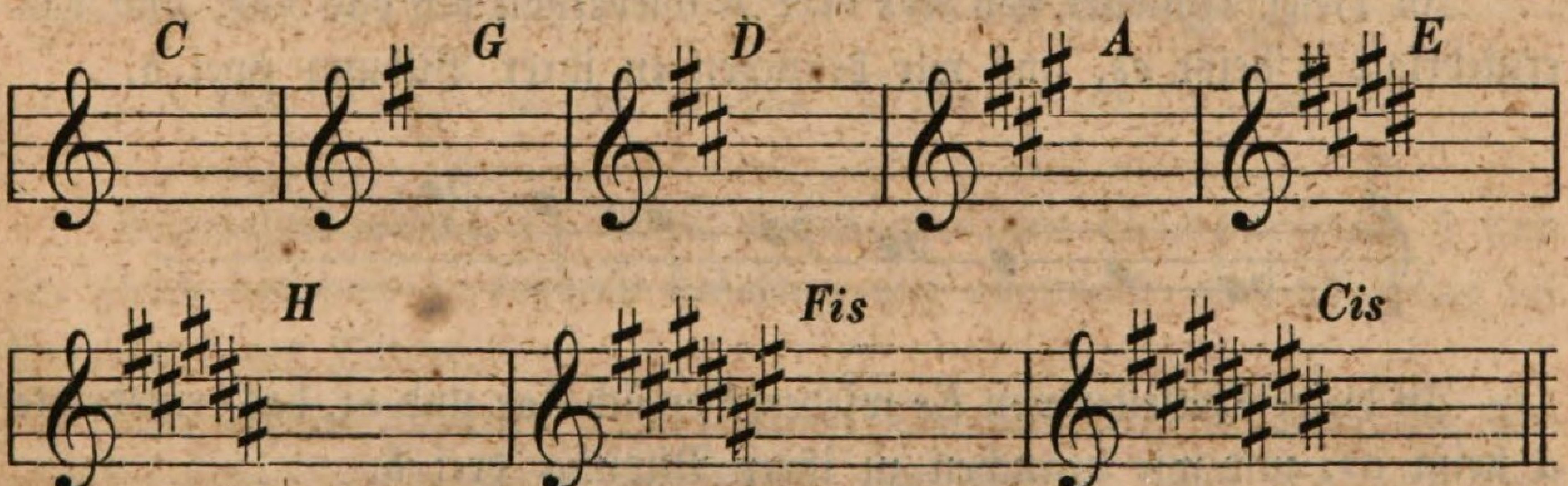
1. Die Namen der uns noch unbekannten Zwischentöne, und erhielten die Töne einer Oktave, jeden mit seiner Erhöhung:



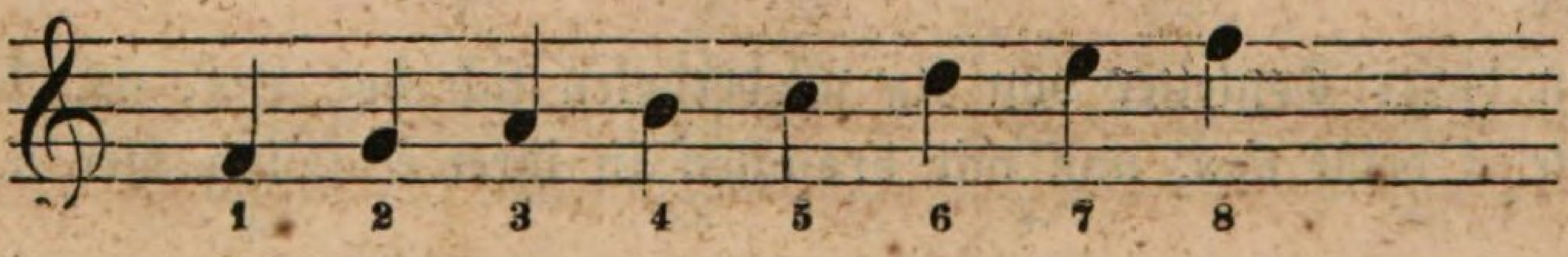
Wir sehen hier mit unseren 7 Haupttönen zusammen 14 Klänge; da aber *eis* nichts anderes ist als unser *f*, und *his* nichts anderes als unser *c*, so ist die Zahl der Töne im Bereiche einer Oktave 12.

2. In welcher Ordnung die Zunahme des Erhöhungszeichens geschieht, und zwar: *fis*, *cis*, *gis*, *dis*, *ais*, *eis*, *his*, weßhalb wir nach derselben Ordnung auch das erste, zweite Kreuz u. s. w. zu nennen pflegen.

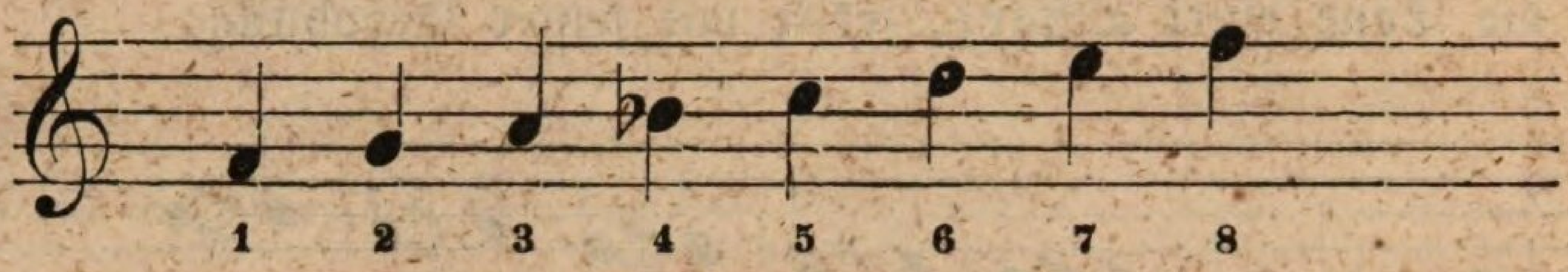
3. Wie viel Erhöhungszeichen zu jeder Tonleiter oder Tonart erforderlich sind.



Bei näherer Anschauung werden wir finden, daß wir noch nicht alle Tonleitern oder Tonarten gebildet haben, deßhalb wir unsere Untersuchungen weiter verfolgen müssen, und wählen *F* als unseren Grundton:

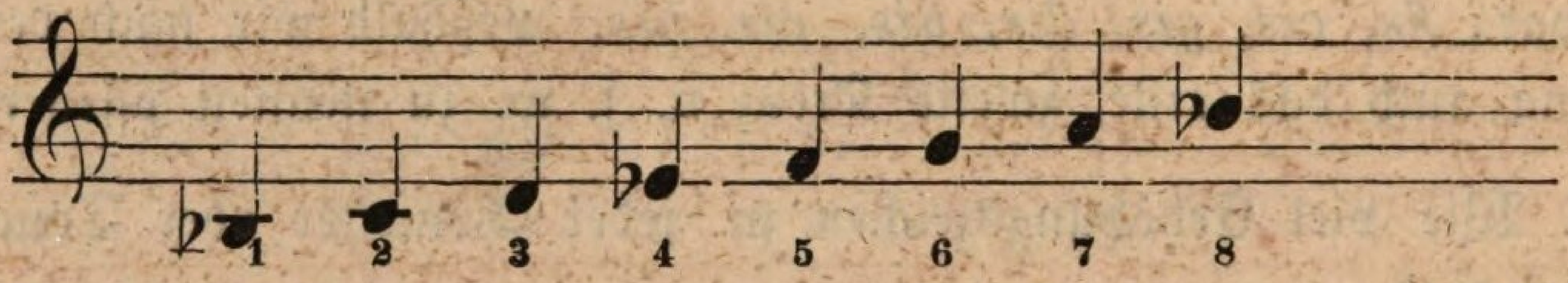


und wir finden einen umgekehrten Fall, nämlich daß das Intervall von der dritten zur vierten Stufe zu groß, und das zweite, von der vierten zur fünften Stufe zu klein ist; unsere Aufgabe ist, das erstere kleiner, das zweite größer zu machen, und dieß geschieht, wenn wir vor *h* ein Erniedrigungszeichen: ♭, schlechtweg „*b*" genannt, setzen, welches die Wirkung hat, daß es eine Note um einen halben Ton erniedrigt, und der Note *h* den Namen *hes* gibt; statt *hes* sagt man allgemeiner *b*. Durch dieses Verfahren erhalten wir von der dritten zur vierten Stufe einen halben Ton, und von der vierten zur fünften Stufe einen ganzen Ton, und die Tonleiter von *F* gestaltet sich gleich der von *C* wie folgt:

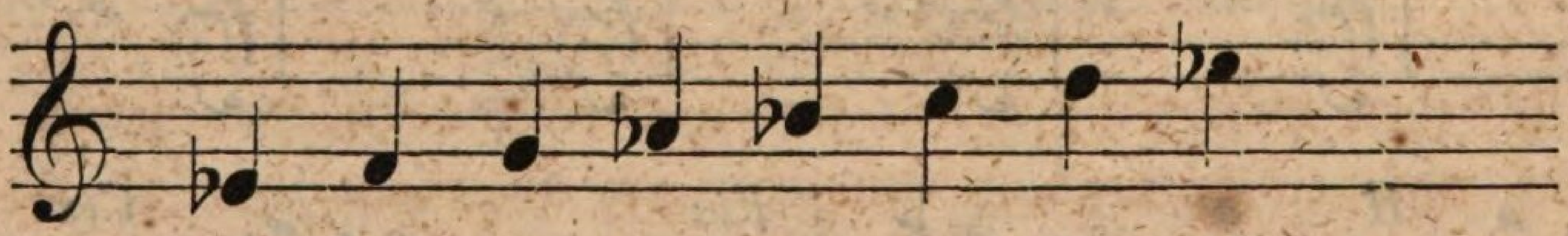


und um sie zu bilden benöthigen wir ein *b*.

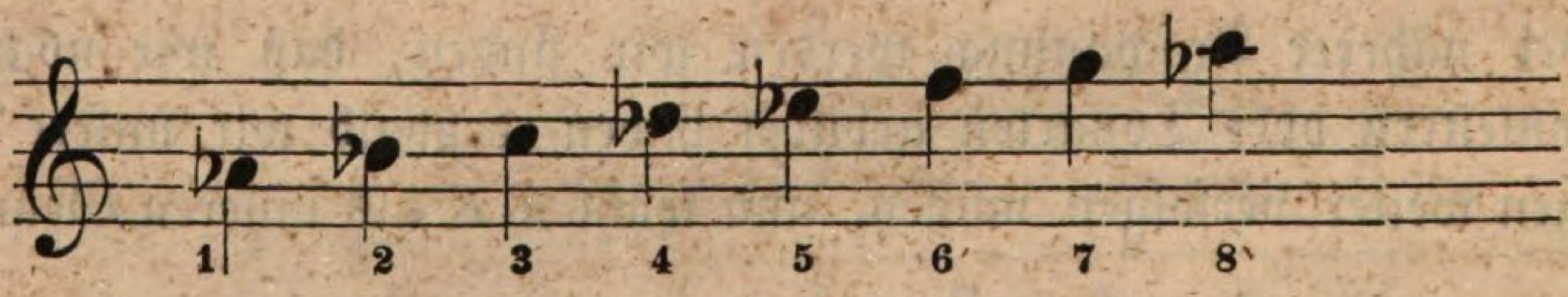
Wenn wir nun wissen, wie wir ein großes Intervall verkleinern können, so wird es uns leicht, auch folgende Tonleiter zu bilden, und zwar von dem in der Tonleiter *F* neu gewonnenen Tone *hes* oder *B* angefangen:



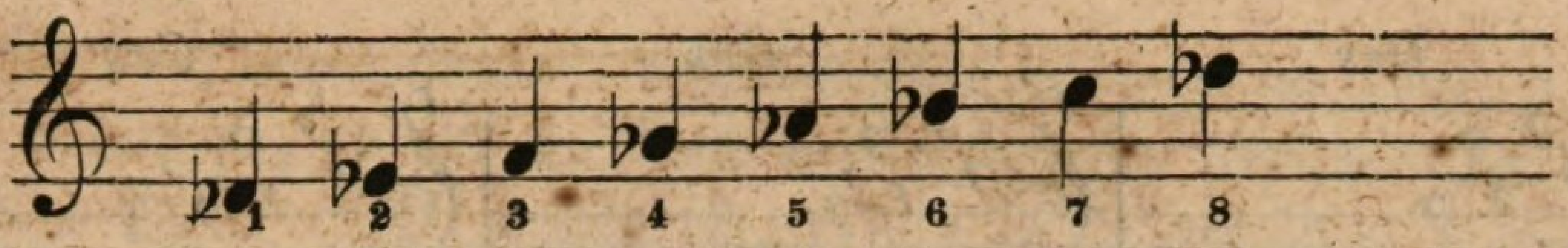
In dieser Tonleiter von *Hes* oder *B* wiederholt sich das *hes*, und das erniedrigte *e* heißt *es*, und wir brauchen zu ihrer Bildung zwei *b*.



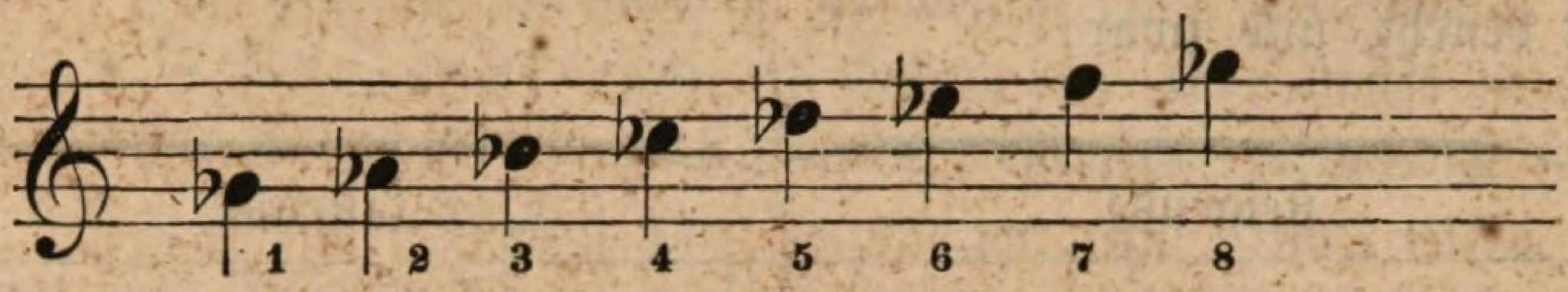
In dieser Tonleiter von *Es* wiederho'en sich *hes* und *es*, das erniedrigte *a* heißt *as*, und wir brauchen zu ihrer Bildung drei *b*.



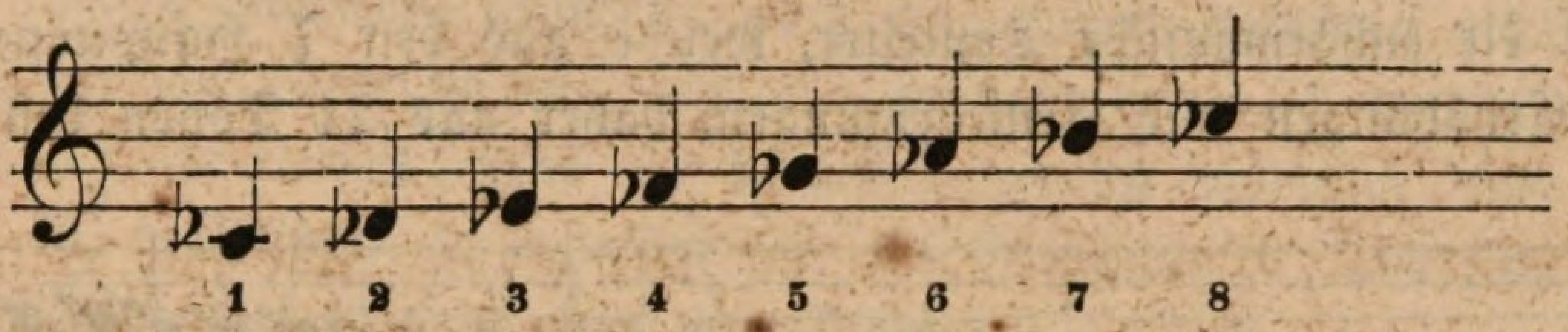
In dieser Tonleiter von *As* wiederholen sich *hes*, *es*, *as*, das erniedrigte *d* heißt *des*, und wir brauchen zu ihrer Bildung vier *b*.



In dieser Tonleiter von *Des* wiederholen sich *hes*, *es*, *as* und *des*, und das erniedrigte *g* heißt *ges*, und wir brauchen zu ihrer Bildung fünf *b*.

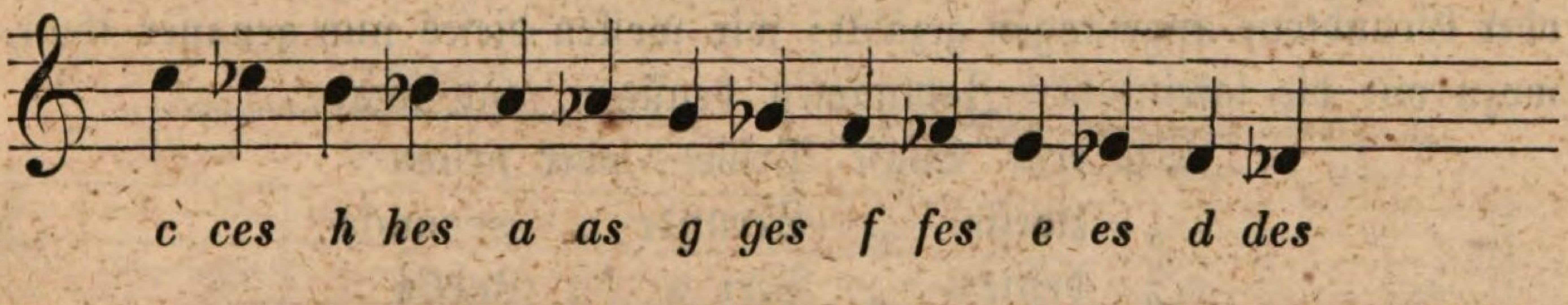


In dieser Tonleiter von *Ges* wiederholen sich *hes*, *es*, *as*, *des* und *ges*, das erniedrigte *c* heißt *ces* und wir brauchen zu ihrer Bildung sechs *b*.



In dieser Tonleiter von *Ces* wiederholen sich *hes*, *es*, *as*, *des*, *ges* und *ces*, das erniedrigte *f* heißt *fes* und wir brauchen zu ihrer Bildung sieben *b*.

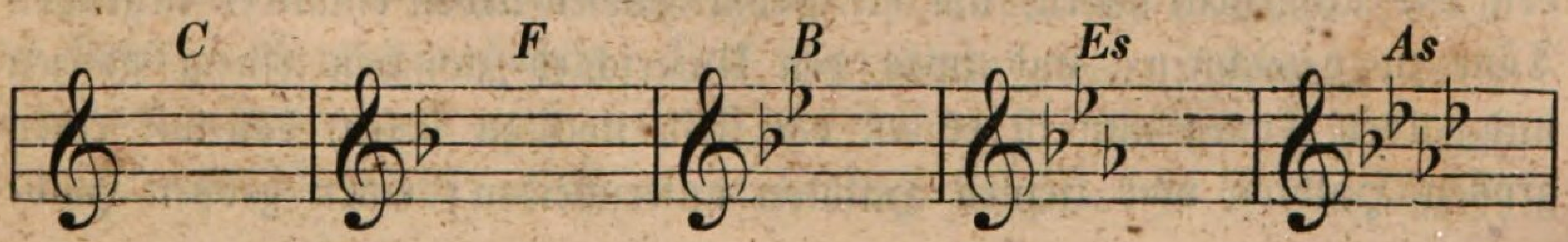
Bei diesem Verfahren erhalten wir wieder die Töne einer Oktave, jeden mit seiner Erniedrigung:

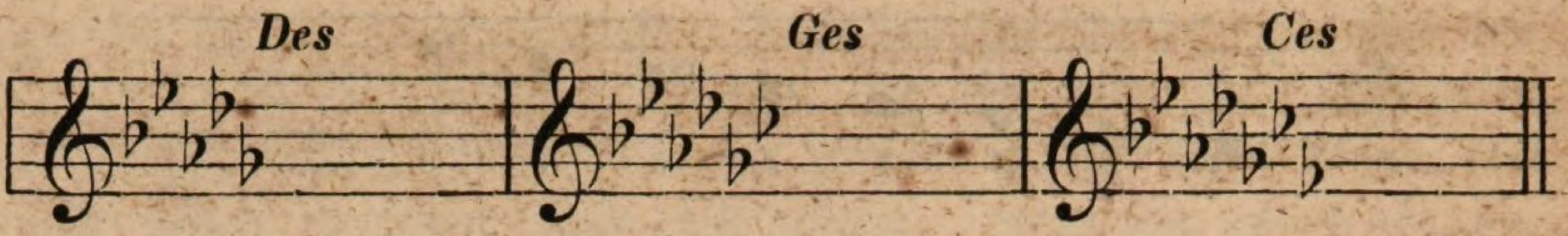


Wir sehen wieder 14 Töne, finden aber *ces* gleich unserem *h* und *fes* gleich unserem *e*, deßhalb behalten wir abermals nur 12 Töne im Bereiche einer Oktave.

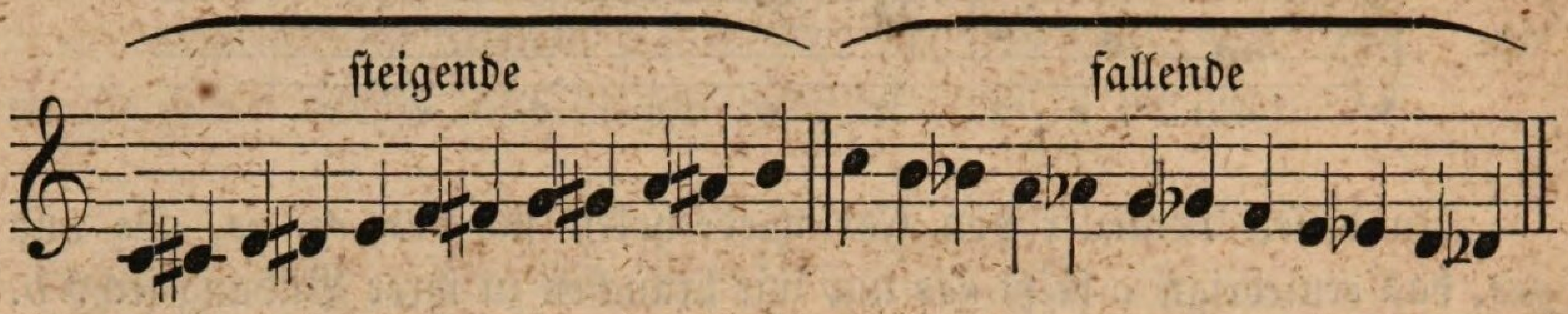
Wir lernen hieraus: 1. in welcher Ordnung die Zunahme der Erniedrigungszeichen geschieht, und zwar: *hes*, *es*, *as*, *des*, *ges*, *ces*, *fes*, weshalb wir nach derselben Ordnung auch das erste, zweite *b* u. s. w. zu nennen pflegen.

2. Wie viel Erniedrigungszeichen zu jeder Tonart erforderlich sind:

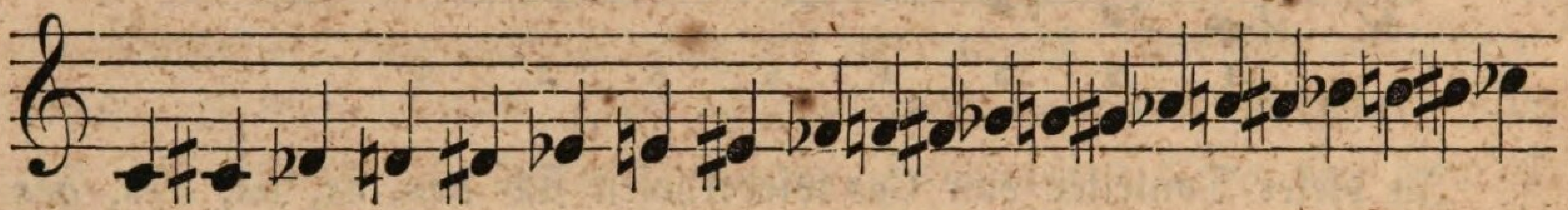




Aus der Zusammenstellung dieser erhöhten und erniedrigten Tonarten lernen wir kennen: 1. die chromatische Tonleiter, welche aus 12 Tönen besteht, und zwar:



und 2. die enharmonische Tonleiter, welche aus den 7 Haupttönen mit ihren Erhöhungen und Erniedrigungen, daher aus 21 Tönen besteht:



7. Messung der Intervalle.

Wir haben schon bei Bildung der Tonleitern die Stufen vom ersten oder Grundtone angefangen gezählt; wir wollen dieses nun genauer thun, wozu wir die lateinischen Zahlnamen benützen, und zwar:

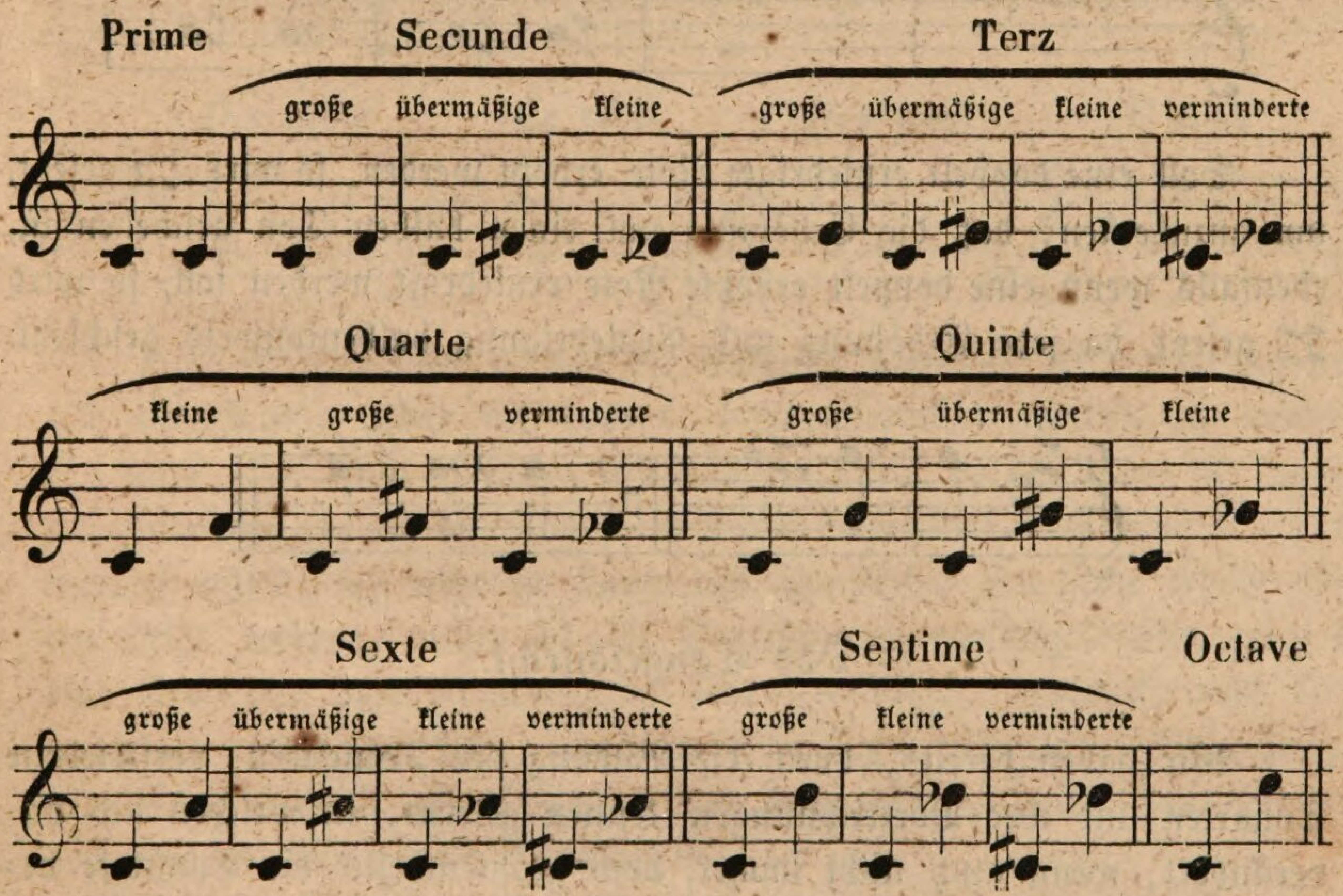
Die	erste	Stufe	Prime	oder	prima
„	zweite	„	Secunde	„	secunda
„	dritte	„	Terz	„	tertia
„	vierte	„	Quarte	„	quarta
„	fünfte	„	Quinte	„	quinta
„	sechste	„	Sexte	„	sexta
„	siebente	„	Septime	„	septima
„	achte	„	Octave	„	octava
„	neunte	„	None	„	nona
„	zehnte	„	Decime	„	decima u. s. w.

Bevor wir nun weiter schreiten, erinnern wir uns auf den Begriff, den wir aufgestellt haben, um die Größe zweier neben einander liegenden Töne zu bezeichnen, und zwar den Unterschied zwischen einem ganzen und halben Tone; nun ist es an der Zeit, noch zu sagen, daß wir einen großen Halbton vom kleinen Halbton unterscheiden; einen großen Halb-

ton bilden zwei, neben einander liegenden Stufen zugehörige Töne, z. B. *h* und *c*, *d* und *es*, *fis* und *g*, einen kleinen Halbton zwei derselben Stufe angehörige Töne, z. B. *c* und *cis*, *e* und *es*, *f* und *fes*, *f* und *fis*, *h* und *his*.

Wir wissen nun, daß man einen jeden Ton erhöhen oder erniedrigen kann; wenn wir aber die Zählung z. B. von *c* zu *g* vornehmen, wissen wir zwar, *g* ist die Quinte von *c*; finden wir aber dieses *g* erhöht oder erniedrigt, so wissen wir noch keinen bestimmten Ausdruck hiefür; deßhalb haben wir vier Klassen von Intervallen, und zwar: Groß, klein, vermindert und übermäßig.

Jede Stufe der diatonischen Tonleiter vom Grundtone gerechnet, ist ein großes Intervall, mit Ausnahme der vierten Stufe, welche wir als ein kleines Intervall ansehen; wird ein großes Intervall erhöht, so erhalten wir ein übermäßiges; wird ein großes Intervall erniedrigt, so erhalten wir ein kleines; wird ein kleines Intervall erniedrigt, oder was dasselbe ist, verkleinert, so erhalten wir ein vermindertes Intervall. Zur deutlichen Bezeichnung folgt hier ein Beispiel:

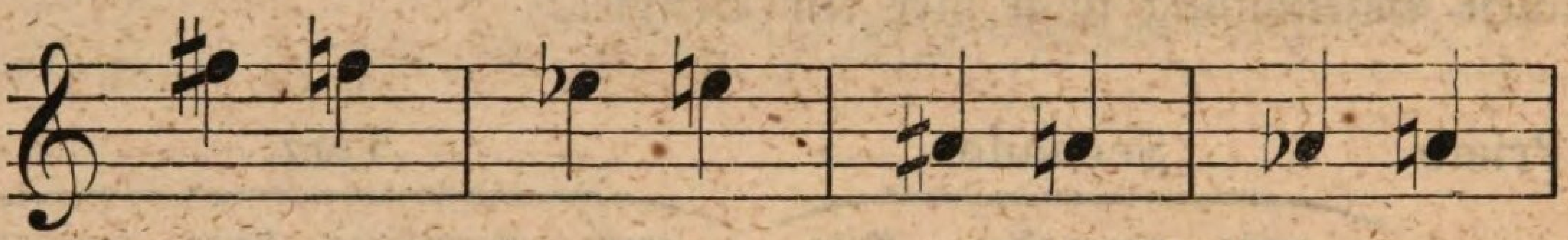


Aus diesem Beispiele erfahren wir, daß wir dreierlei Sekunden, viererlei Terzen, dreierlei Quarten, dreierlei Quinten, viererlei Sexten und dreierlei Septimen haben. Das Verhältniß zweier Intervalle wird umgekehrt, wenn man das tiefere zum höhern, oder das höhere zum tiefern Intervall macht, z. B. *c—e* ist eine Terz, *e—c* ist eine Sext;

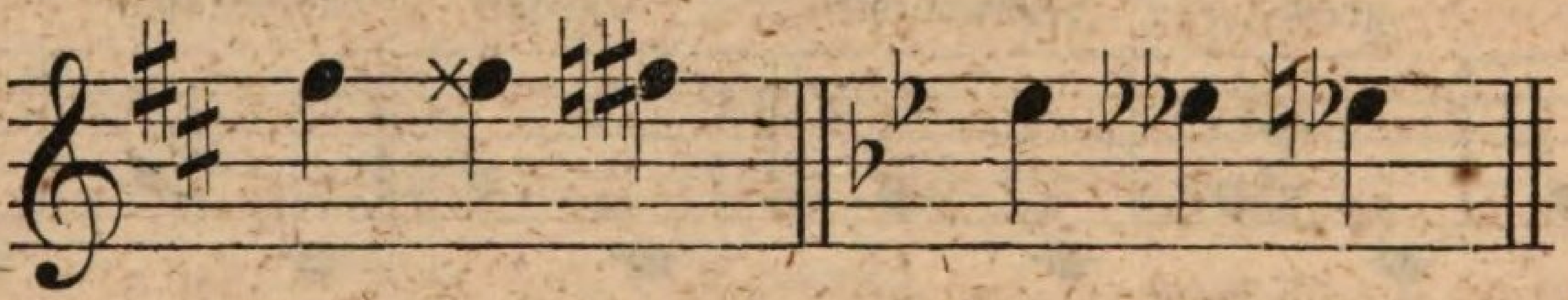
dieses Verfahren nennt man die Umkehrung, und bei solchen Umkehrungen werden aus großen Intervallen kleine, aus kleinen Intervallen große, aus verminderten Intervallen übermäßige, und aus übermäßigen Intervallen verminderte Intervalle.

Es ist vortheilhaft, nach diesem Muster aus allen Tonarten Intervalle zu bilden, weshalb hier noch zu bemerken ist, daß, wenn ein bereits durch ♯ erhöhter Ton noch erhöht werden soll, dieses durch das sogenannte Doppelkreuz × geschieht, und die doppelt erhöhten Töne folgende Namen annehmen: *cisis*, *disis*, *eisis*, *fisis*, *gisis*, *aisis* und *hisis*. Soll eine bereits durch ♭ erniedrigte Note noch um einen halben Ton erniedrigt werden, so geschieht dieses durch das doppelte *b* (♭♭) und die doppelt erniedrigten Töne erhalten folgende Namen: *ceses, deses, eses, feses, geses, asas* und *heses* oder Doppel-*b*.

Soll eine einfach erhöhte Note erniedrigt oder eine einfach erniedrigte Note erhöht werden, so geschieht dieses durch das Widerrufungszeichen oder den Auflöser ♮, welches ebenfalls vor die Note gesetzt wird.



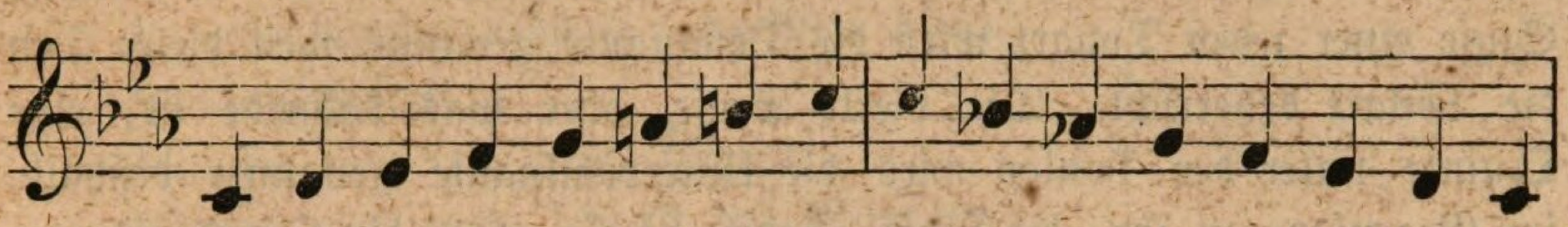
Soll eine doppelt erniedrigte Note erhöht werden, so wird ♮♭ gesetzt, um anzudeuten, daß die Erhöhung um einen halben Ton geschehen ist, ebenfalls wenn eine doppelt erhöhte Note erniedrigt werden soll, so wird ♮♯ gesetzt, da jede Erhöhung und Erniedrigung halbentonweis geschieht.



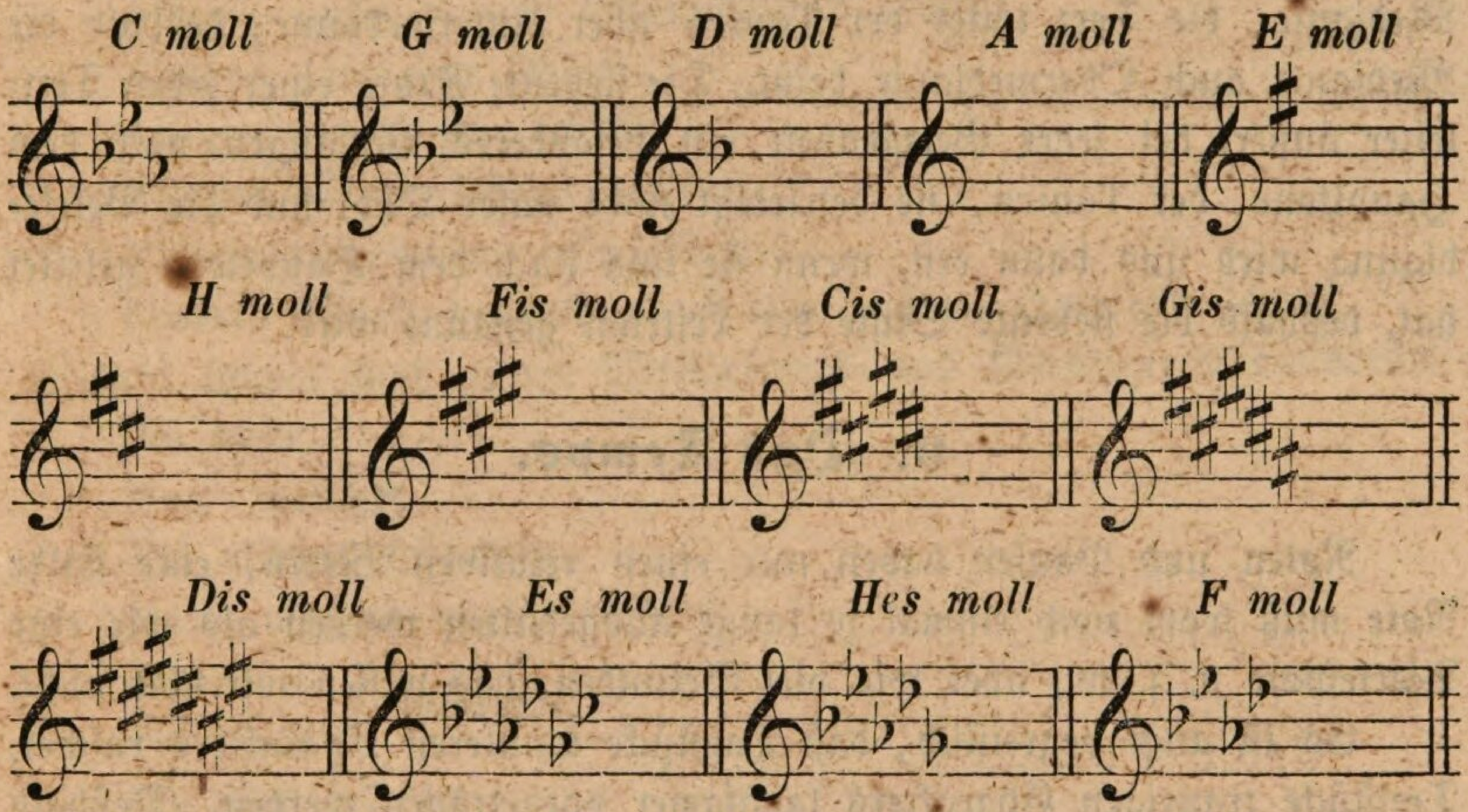
Das Tongeschlecht.

Wir haben bereits, durch die Bildung der Tonleitern, verschiedene Tonarten und ihre Vorzeichnungen kennen gelernt, in welchen sich unverändert, wenn auch nicht immer, doch größtentheils die Tonstücke bewegen, jede Tonart kann aber einen weicheren Charakter annehmen, welcher Unterschied bloß in der Terz liegt, wenn diese erniedrigt wird, daher wir die unveränderte Tonleiter die harte (Dur-), die Tonleiter mit der erniedrigten oder weichen Terz die weiche (Moll-) Tonart nennen; was wir noch genauer mit dem harten und weichen Tongeschlechte bezeichnen. Die weiche Tonleiter ist mit Ausnahme der Terz gleich der

harten; im Herabsteigen wird aber auch die siebente und sechste Stufe erniedrigt, deßhalb erhält jede Molltonleiter die Vorzeichnung von der Tonart ihrer kleinen Terz, welche wir den Parallelton oder die Paralleltonart nennen, weil sie im Herabsteigen gleich jener wird. Z. B.



Vorzeichnungen aller Molltonarten.



Hier ist zu bemerken, daß die Anfangs angesetzte Vorzeichnung auf alle betreffenden Töne sich bezieht, ohne wiederholt werden zu müssen. So wird z. B. statt *f*, wenn Anfangs ein Kreuz vorgezeichnet ist, immer *fis* genommen, so oft die Note *f* vorkömmt, ohne daß es abermals erhöht werden müßte; soll aber im Laufe des Tonstückes eine Note erhöht oder erniedrigt werden, mehr als die Vorzeichnung verlangt, dann wird so eine Erhöhung oder Erniedrigung eine „zufällige" genannt, und diese so oft als nöthig, der Note, jedoch in jedem Takte nur einmal vorangesetzt.

Es ist räthlich, alle Tonarten *dur* und *moll*, auf- und herabsteigend dem Gedächtnisse genau einzuprägen.

In allen Tonarten sehen wir, daß zwar jede Tonart von der anderen abweicht, mehr oder weniger gleicher Töne aber dennoch hat, und dieß nennen wir „Verwandtschaft der Tonarten", und je mehr zwei Tonarten gleiche Töne gemein haben, desto näher sind sie verwandt; daher ist *C dur* mit *A moll*, *C dur* mit *F dur* oder *C dur* mit *G dur* am nächsten verwandt.

8. Die wichtigsten Töne jeder Tonart.

Jeder Ton kann zum Grunde einer Tonart liegen, oder was dasselbe ist, jeder beliebige Ton kann zur ersten Stufe einer Tonleiter werden, welcher als Hauptton angesehen den Namen Tonica erhält. Die fünfte Stufe einer jeden Tonart wird die Dominante genannt, weil dieser Ton die Tonart beherrscht. Die vierte Stufe, oder was dasselbe ist, eine Quinte unter der Tonica wird die Unterdominante genannt; deßhalb, im Gegensatze zu ihr, die fünfte Stufe häufig auch die Oberdominante heißt.

Noch wird hier erwähnt, daß die dritte Stufe in jeder Tonart Mediante, die Terz unter der Tonica aber Untermediante, deßhalb die Mediante auch Obermediante heißt. Die siebente Stufe einer jeden Tonleiter äußert bei jeder Gelegenheit ein besonderes Verlangen nach dem Haupttone, der Tonica, sie befriedigt nicht unser Ohr, und die Befriedigung wird uns dann erst, wenn sie uns nach dem Haupttone geleitet hat, deßhalb die siebente Stufe der Leiteton genannt wird.

9. Das Tempo.

Noten und Pausen haben nur einen relativen Werth, eine halbe Note muß wohl noch einmal so lange ausgehalten werden als wie eine Viertelnote u. s. w., aber wie viel Sekunden, das wissen wir noch nicht.

Es ist auch begreiflich, daß Tonstücke munteren Charakters rascher, Tonstücke traurigen Charakters langsamer vorgetragen werden. Deßhalb hat man verschiedene Grade der Bewegung angenommen, und mit Kunstausdrücken bezeichnet, welche die Bewegung (Tempo, Zeitmaß) näher bestimmen.

Folgende Wörter bestimmen den Grad der Bewegung, in welcher ein Tonstück vorgetragen werden soll, und wir wollen mit der langsamsten Bewegung anfangen, und mit der schnellsten aufhören.

Largo breit, largo assai sehr breit.
Adagio langsam, adagiosissimo sehr langsam.
Lento schleppend.
Grave schwer.
Larghetto etwas breit.
Andante gehend.
Andamento nach Art des Andante.
Andantino etwas gehend.
Sostenuto gehalten.
Commodo bequem.

Allegretto etwas lebhaft.
Moderato mäßig.
Allegramente nach Art des Allegro.
Allegro moderato mäßig lebhaft.
Allegro ma non troppo lebhaft aber nicht zu sehr.
Allegro munter, lebhaft (abgekürzt Allo).
Animato beseelt.
Allegro con brio frisch bewegt.
Allegro con moto lebhaft mit Bewegung.
Allegro con fuoco feurig bewegt.
Allegro agitato mit Unruhe bewegt.
Allegro appassionato leidenschaftlich bewegt.
Allegro assai sehr lebhaft.
Allegro molto sehr lebhaft.
Allegro vivace lebhaft bewegt.
Vivace vivacissimo sehr lebhaft.
Praesto schnell, praesto assai oder praestissimo sehr schnell.

Hierauf folgen noch einige Verstärkungs- und Verringerungsausdrücke:
Piu mehr.
Meno weniger.
z. B. Piu allegro lebhafter.
Meno allegro weniger lebhaft.
Piu moto } bewegter.
Piu mosso }
Piu vivo belebter.

Die Bewegung kann auch allmählig langsamer werden, welches folgende Ausdrücke bezeichnen:
Calando beruhigend.
Ritenuto (rit.) zurückgehalten.
Rilasciando nachlassend.
Ritardando zögernd.
Rallentando langsamer werdend.

Soll eine Bewegung schneller werden, so wird dieß angedeutet mit:
Accelerando schneller werdend.
Precipitando eilend.
Stringendo dringender.

Soll die Bewegung nur nach und nach ab- oder zunehmen, so wird allen obigen Ausdrücken poco a poco nach und nach zugesetzt.

Soll einen größeren Satz hindurch fortwährend geeilt werden, so überschreibt man den Satz mit: piu streto, und dann wird so ein Satz auch die Stretta genannt.

Nach jeder Veränderung des Tempo, wenn die erste Bewegung wieder eintreten soll, wird tempo primo, erste Bewegung, oder a tempo, im Zeitmaß, vorgeschrieben.

Am genauesten aber wird die Bewegung bestimmt durch das von Mälzel erfundene Metronom, ein aufrecht stehender, durch ein Räderwerk in Bewegung gesetzter, mit einem verschiebbaren Gewichte versehener Pendel. Hinter dem Pendel ist eine Tafel in 110 Grade, von Nr. 50 bis 160, getheilt. Ist nun bei einem Tonstücke die Aufschrift:

M. M. ♩ = 60 oder

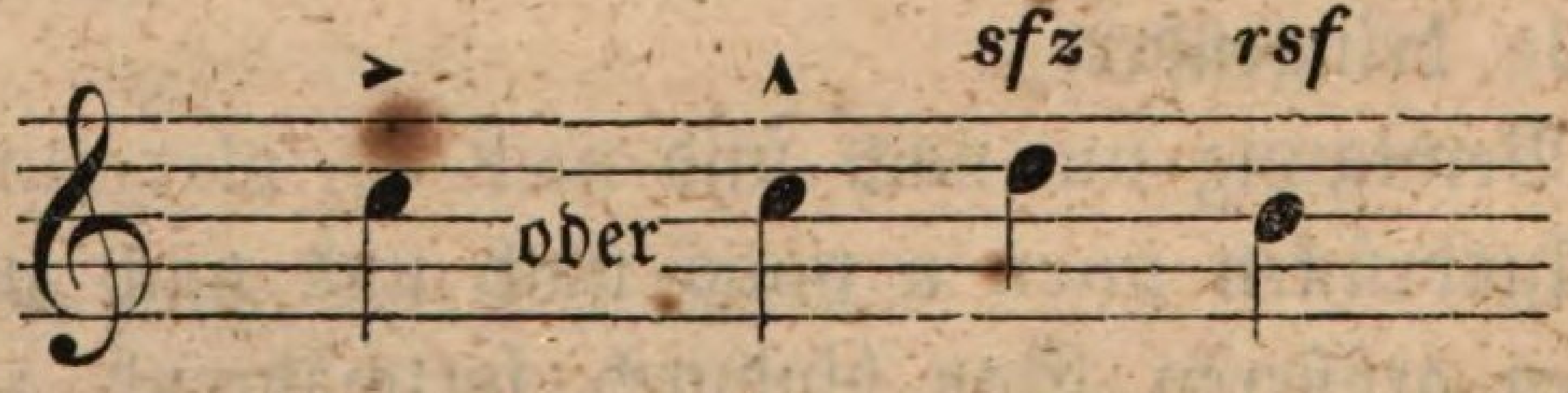
M. M. 𝅗𝅥 = 120, so ist das Gewicht am Pendel an die vorgeschriebene Zahl zu schieben, und die Bewegung zeigt an, wie schnell die Viertel- oder die halbe Note vorgetragen werden soll.

Viel einfacher ist aber der Chronometer von Gottfried Weber, der aus einem mit einem Gewichte beschwerten Faden besteht, und an diesem Faden rheinische Zolle bezeichnet sind. ♩ = 5″ Rh. bedeutet so viel, daß man den Faden 5″ lang zwischen die Finger nehmen und so schwingen lassen soll, und die Schnelle der Schwingungen ist die Bewegung der angezeigten Viertelnoten.

Eine einfache, aber sehr sinnreiche Verbindung des Mälzelschen Metronoms mit dem Chronometer von Gottfried Weber erfand Viktorin Matucha in Iglau, welcher seiner Nützlichkeit wegen anempfohlen zu werden verdient.

10. Andere zum richtigen Vortrage eines Tonstückes erforderliche Zeichen und Ausdrücke.

Wir haben schon oben erfahren, daß die guten Takttheile eine Auszeichnung vor den schlechten erhalten, das heißt, daß die ersteren mehr als die letzteren betont werden; solche und noch stärkere Betonung oder Accentuirung kann jeder beliebigen Note zu Theil werden, in welchem Falle man sich folgender Zeichen bedient:



sfz. wird gelesen sforzato oder sforzando,
rsfz. „ „ rinsforzando.

Auch ganze Sätze können stärker oder schwächer vorgetragen werden, wozu folgende Ausdrücke dienen:
pp. oder ppp. pianissimo sehr leise;
p. piano leise;
pf. poco forte, mf. mezzo forte halb stark;
f. forte stark;
ff. oder fff. fortissimo sehr stark.

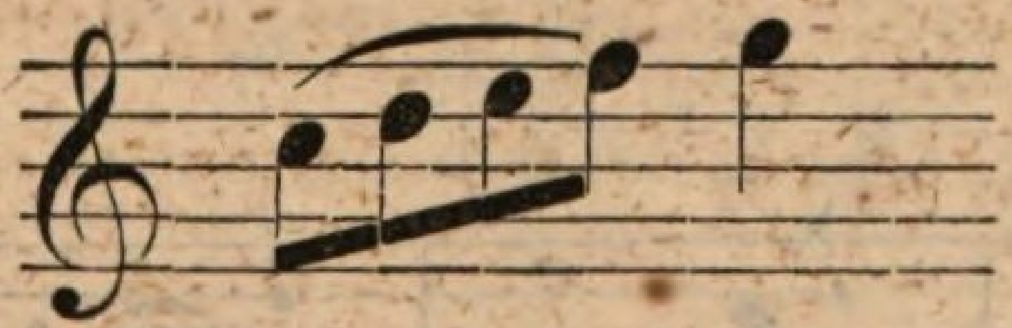
Auch hier können die näheren Bezeichnungen durch più, meno oder poco a poco ausgedrückt werden.

Jeder dieser Ausdrücke gilt so lange, bis ein anderer statt ihm gesetzt wird.

Die Kraftzunahme bezeichnen wir durch < oder durch crescendo (cresc.) wachsend, poco a poco cresc., allmählich wachsend, die Kraftabnahme aus forte in piano bezeichnen wir durch > oder die Worte decrescendo (decresc.), oder diminuendo, abnehmend, ebenfalls mit den Zusätzen poco a poco.

Auch werden die Worte:
diluendo erlöschend,
mancando abnehmend,
perdendosi sich verlierend,
smorzando verlöschend,
morendo ersterbend, hiefür gebraucht.

Sollen mehrere Noten besonders zusammengebunden werden und gleichsam in einander schmelzen, so wird es mit legato (gebunden), oder

mit dem Bogen  bezeichnet,

sollen im Gegentheile die Noten besonders von einander getrennt, kurz und gleichsam abgestoßen vorgetragen werden, so wird dieses mit staccato

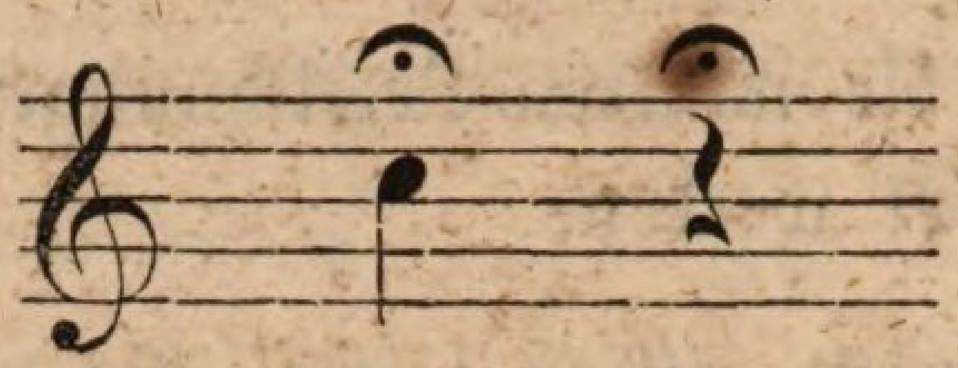
oder mit Punkten über den Noten vorgezeichnet.

Eine Note, die besonders genau gehalten werden soll, wird mit tenuto (ten.) überschrieben. Sollen einzelne Theile kürzer, andere wieder länger ausgehalten werden, so wird diese Vortragsweise mit tempo rubato (geraubtes Zeitmaß), auch mit a piacere (nach Gefallen), oder ad libitum (nach Belieben) angegeben. Für Begleitende, die sich dann nach der Hauptstimme richten müssen, wird colla parte (mit der Hauptstimme) gesetzt.

Auch senza tempo oder senza ritmo (ohne bestimmtes Zeitmaß) wird vorgeschrieben gefunden.

Alle diese Willkürlichkeiten werden durch a tempo, al rigore del tempo (nach bestimmtem oder strengem Zeitmaß) behoben.

Soll die Geltung einer Note oder Pause bedeutend verlängert werden, so überschreibt man sie mit einem Punkte und Bogen,



Ruhezeichen, *Fermate* oder auch corona genannt.

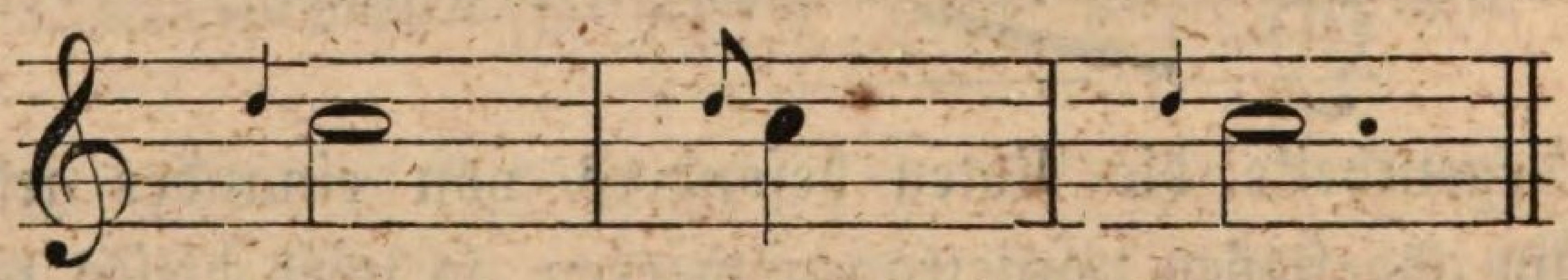
Eine Pause, die von allen Stimmen zugleich beobachtet werden soll, wird *Generalpause* genannt.

11. Besondere melodische Manieren.

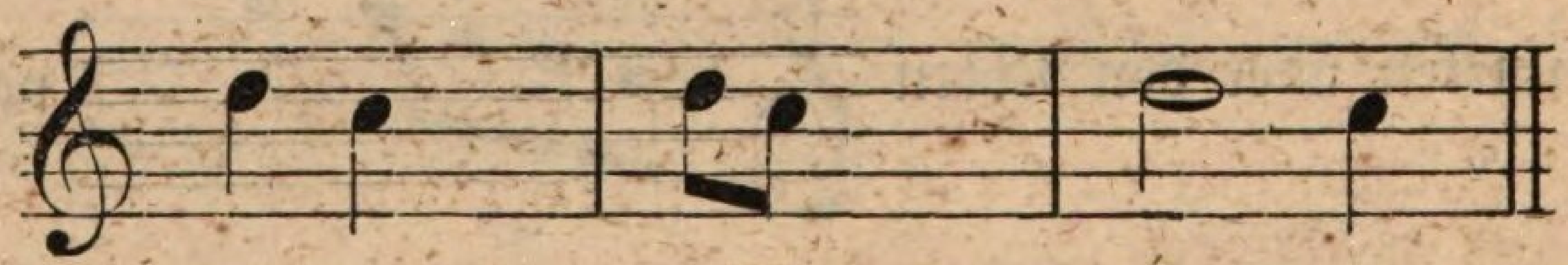
I. Der Vorschlag.

Man versteht unter Vorschlag einen gleichsam zufällig dem Melodie-Tone vorangeschickten Ton.

Man hat zweierlei Vorschläge, kurze und lange. Der lange Vorschlag wird dem Werthe nach halb so groß geschrieben, als die Note, vor der er steht und gilt jedesmal die Hälfte der Hauptnote. Vor einer durch einen Punkt verlängerten Note nimmt ein langer Vorschlag den ganzen Werth der Note an, und dem Haupttone bleibt bloß der Werth des Punktes. Z. B.



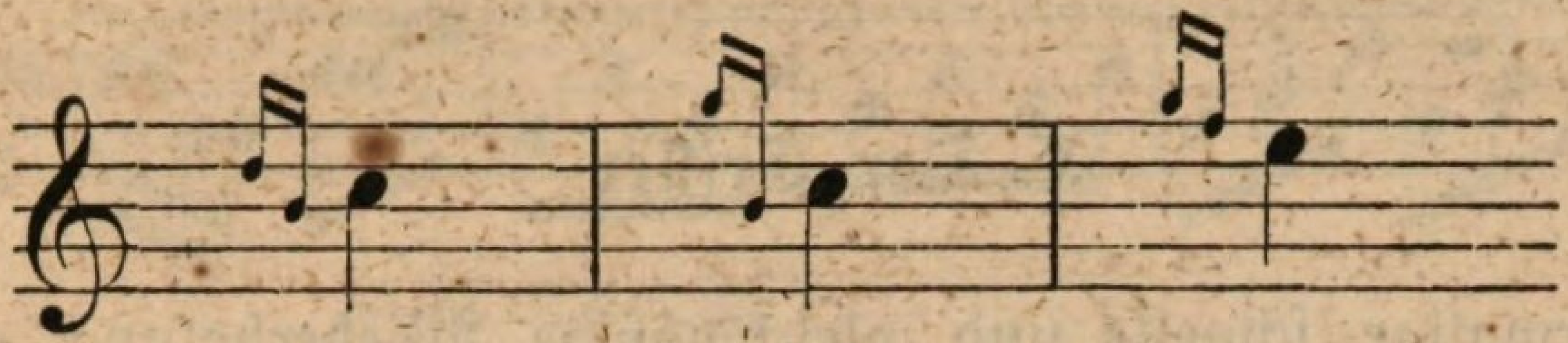
Ausführung.



Der kurze Vorschlag wird wie ein Achtel oder Sechzehntel mit durchgestrichener Fahne geschrieben, z. B. . Er hat keinen bestimmten Werth und wird nur ganz kurz vor dem Haupttone angegeben. Gewöhnlich besteht der Vorschlag aus dem zunächst gelegenen Tone, bisweilen auch in einem entfernten.

II. Der Doppelvorschlag.

Es ist die Vereinigung zweier kurzer Vorschlagsnoten, und wird ebenfalls schnell ausgeführt; z. B.



III. Der Doppelschlag.

Es ist ein Doppelvorschlag, aus dem nächsten obern und untern Tone und dem dazwischen gestellten Hauptttone bestehend, und wird bald mit einem Zeichen ∾, bald mit Noten angedeutet; z. B.

Bei der Ausführung des Doppelschlages nimmt man Ober- und Unterton, wie es die Vorzeichnung erfordert.

Soll ein oder der andere Doppelschlagston erhöht oder erniedrigt werden, so muß man es durch besondere Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen andeuten; z. B.

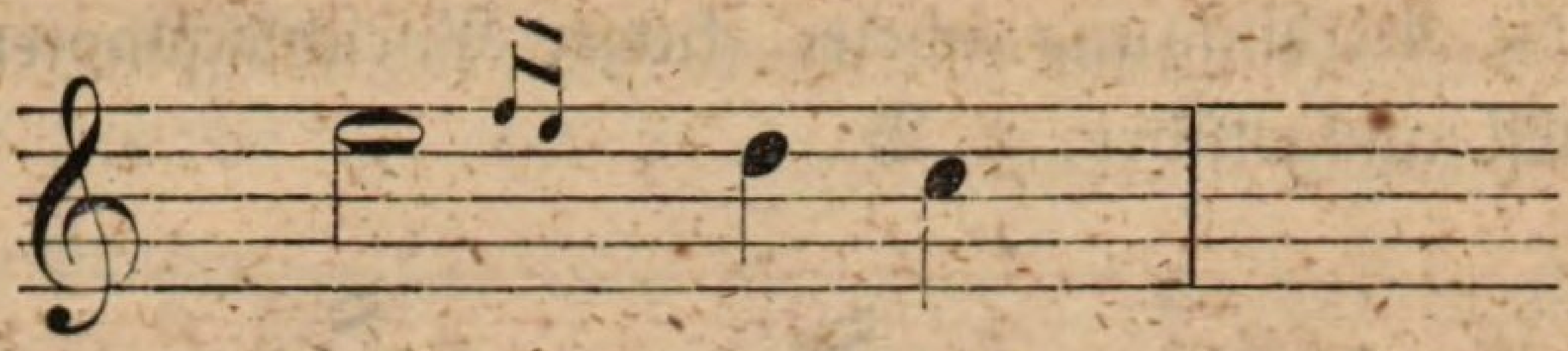
Bei mehreren übereinander stehenden Noten, das heißt, bei Accorden, bezieht sich ein darüber gesetzter Doppelschlag nur auf die oberste, ein darunter gesetzter nur auf die unterste Note.

Soll aber die obere und untere Note einen Doppelschlag erhalten, so müssen oben und unten diese Zeichen angesetzt werden; sollte eine mittlere Note den Doppelschlag erhalten, die äußere aber nicht, so ist es besser, statt des Zeichens die Noten deutlich auszuschreiben; denn das Zeichen ist zwischen den Noten undeutlich und verwirrend.

IV. Der Nachschlag

ist das Gegentheil vom Vorschlag, wo nach einer Hauptnote eine oder

mehrere Verzierungsnoten angegeben werden sollen, wodurch die Hauptnote von ihrer Dauer verliert z. B.



V. Der Triller

ist die mehrmalige schnelle und gleichmäßige Wiederholung eines Vorschlages mit dem Hauptton; sein Zeichen ist tr. Die Geltung der einzelnen Trillertöne ist unbestimmt, der ganze Triller aber muß so lange dauern, als der Werth der Note, zu der er vorgezeichnet ist, erfordert.

Will man zur Hilfsnote eines Trillers die obere Stufe nicht so, wie sie in der Vorzeichnung ist, sondern erhöht oder erniedrigt haben, will man dafür die untere Stufe, oder zum erstenmale die untere und dann die obere, oder umgekehrt haben: so muß dieß alles mit kleinen Noten, Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen angegeben werden.

Um den Triller zierlicher abzurunden, endet man ihn mit einem Doppelschlage, der hier aber Nachschlag genannt wird.

Ein sehr kurzer Triller ohne Nachschlag wird Paralltriller, die bloße Angabe vom Hauptton, Vorschlag und Hauptton Mordent (Beißer) genannt.

Triller, von zwei Stimmen zugleich ausgeführt, heißen Doppeltriller. Eine Folge von Trillern über mehrere Töne nacheinander heißt Trillerkette.

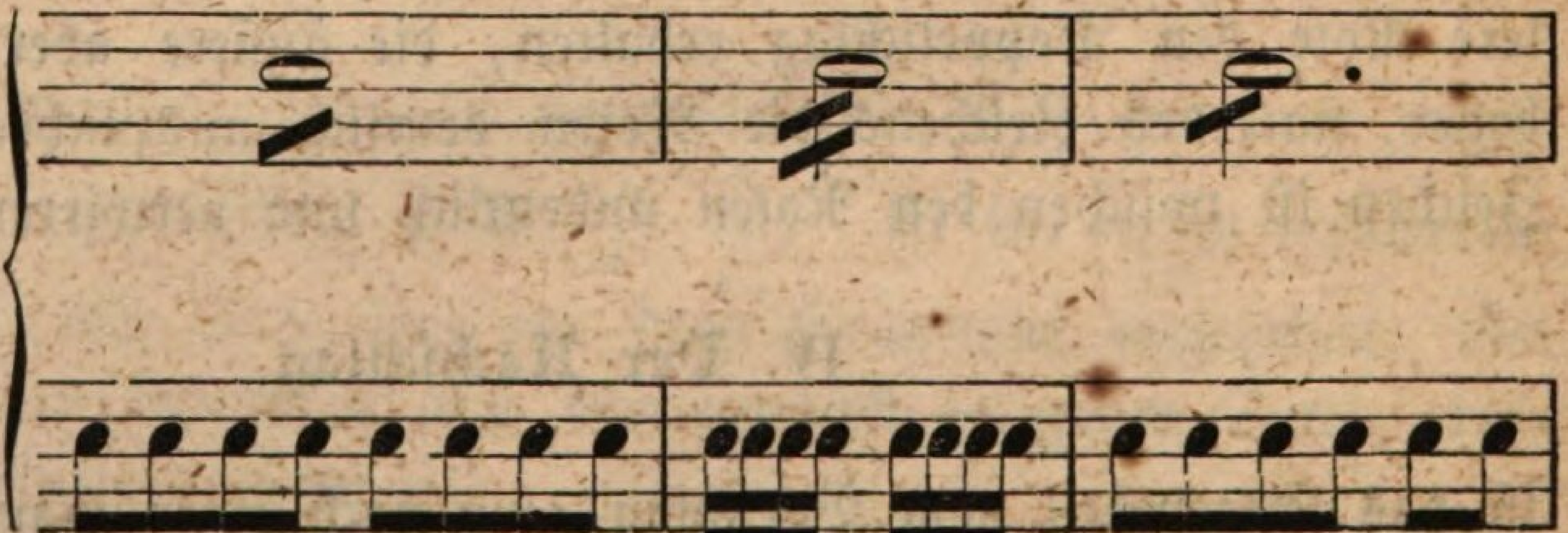
Alle diese und ähnliche melodische Formen nennt man Verzierungen, weil sie bloß willkürliche Zusätze des Componisten oder Ausübenden sind.

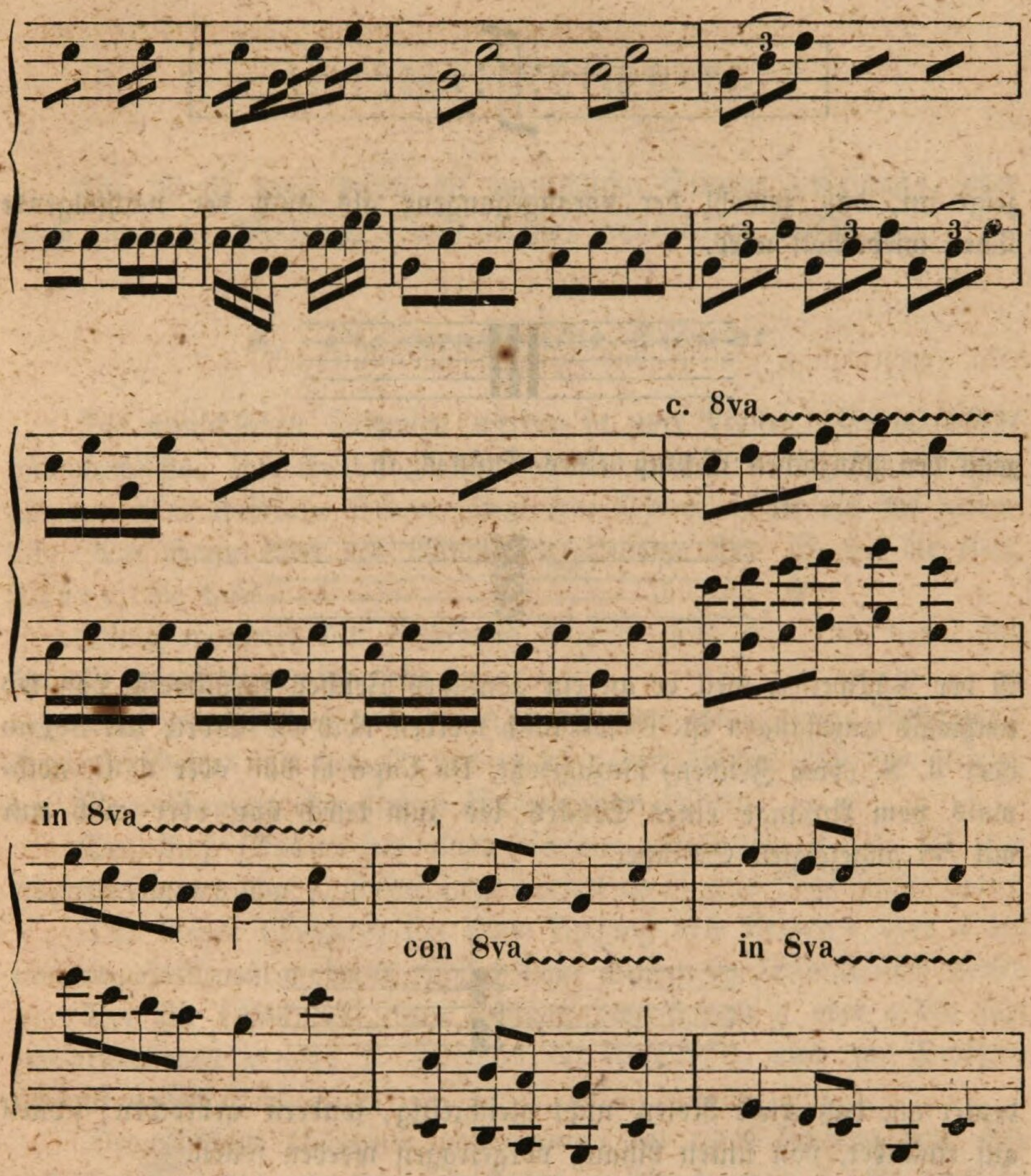
Alle Verzierungen gelten in der Takteintheilung nur für diejenigen Tonreihen, in denen sie vorkommen, die anderen Tonreihen oder Stimmen müssen streng eingetheilt werden, und dürfen nie den Eintritt eines Haupttones abwarten, vor welchem eine Verzierung angebracht ist.

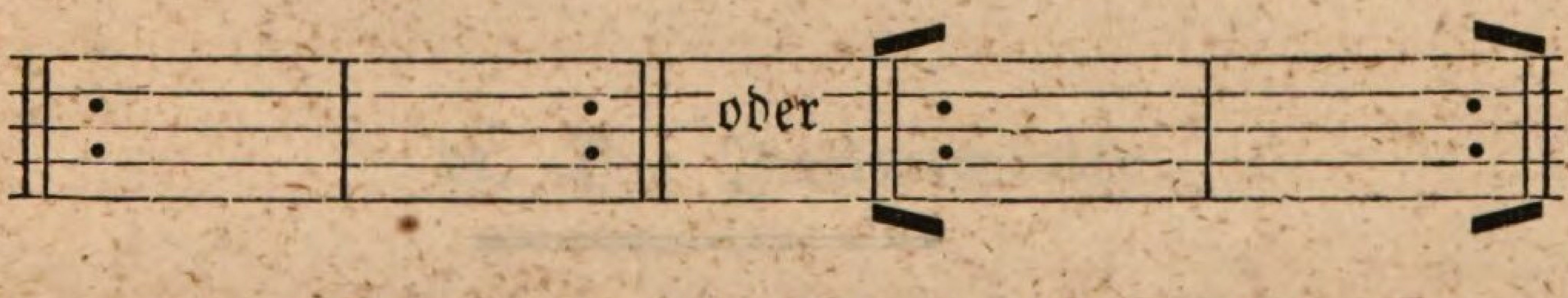
12. Von den Abkürzungen (Abbreviaturen).

Abkürzungen

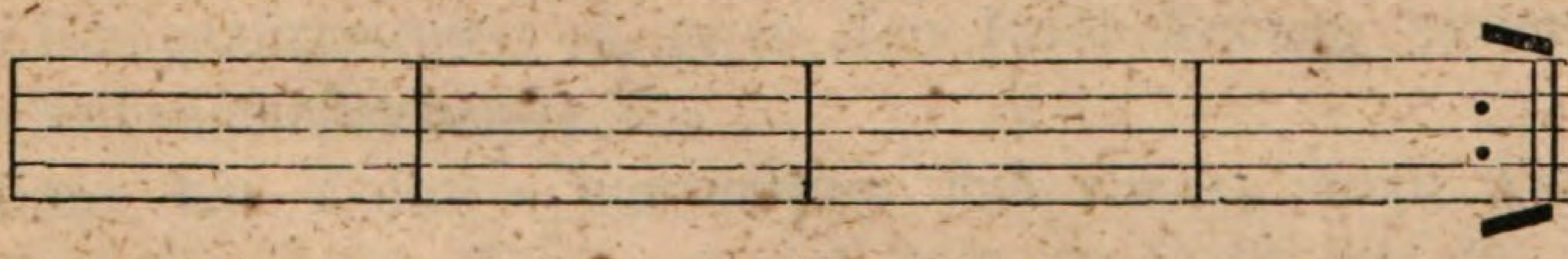
Ausführungen



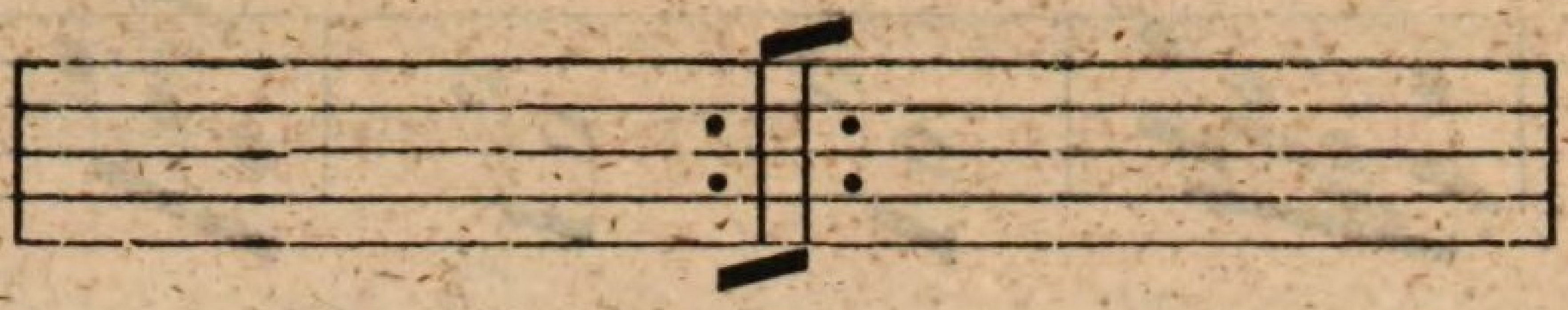




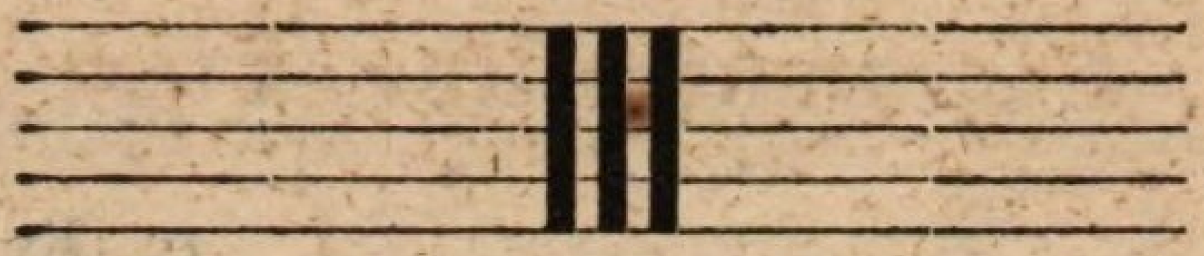
wird zur Wiederholung eines oder mehrerer Takte gebraucht, und heißt Repetition oder Wiederholungszeichen.



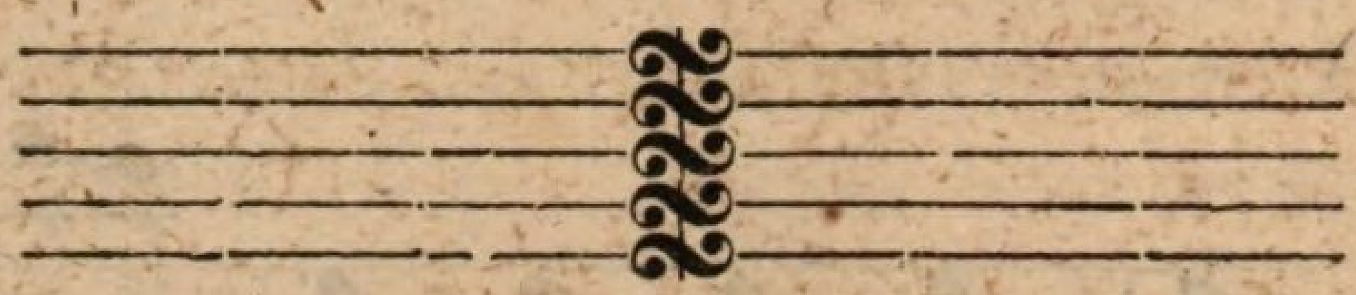
zeigt die Wiederholung der vorangegangenen Takte an.



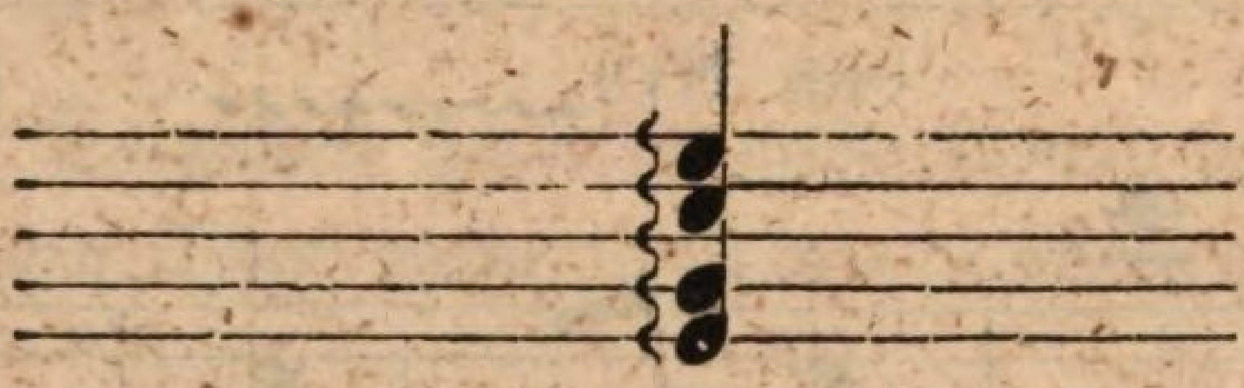
zeigt an, daß sowohl der vorangegangene als auch der nachfolgende Theil wiederholt wird.



zeigt den gänzlichen Schluß eines Stückes an.



ist der Rückweiser, weil er an ein ähnliches Zeichen zurückweist, von wo nochmals anzufangen ist. Gewöhnlich werden noch die Worte dal Segno oder d. S. (vom Zeichen) hinzugesetzt. Da Capo al fine oder d. C. nochmals vom Anfange eines Stückes bis zum durch fine oder auch nur mit 𝄐 angezeigten Schluße.



deutet an, daß diese Noten nicht gleichzeitig, sondern gebrochen, schnell auf einander, von unten hinauf, vorgetragen werden sollen.

Zweiter Abschnitt.

Die Musik kann durch die menschliche Stimme (Gesang), oder durch künstliche Werkzeuge (Instrumente) vernehmbar werden.

A. Die menschliche Stimme.

Die menschlichen Stimmen werden in zwei Klassen, die männliche und weibliche, eingetheilt. Zu der letzteren gehören auch die Knabenstimmen. Die weibliche Stimme liegt eine Oktave höher als die männliche. Die Hauptarten der männlichen Stimme sind Baß, die tiefe, Tenor, die hohe.

Die Hauptarten der weiblichen Stimme sind Alt, die tiefe, und Diskant (Sopran) die hohe.

Wir unterscheiden von diesen Hauptarten noch einige Unterarten. So unterscheiden wir den Baryton oder den höhern Baß vom tiefern, den Mezzo-Sopran oder tiefern Sopran vom höhern.

Der Baß (Basso) hat einen Umfang etwa vom *F—G* bis zum eingestrichenen *e* oder *f*. Seine Töne werden im *F*- oder Baßschlüssel notirt.

Der Tenor (Tenore) hat einen Umfang vom kleinen *c* oder *d* bis zum eingestrichenen *g* oder *a*. Seine Töne werden im Tenorschlüssel notirt.

Der Alt (Alto) hat einen Umfang vom kleinen *g* oder *a* bis zum zweigestrichenen *e* oder *f*. Er wird im Altschlüssel, auch im Diskantschlüssel notirt.

Der Diskant (Soprano oder Canto) hat einen Umfang vom eingestrichenen *c* bis zum zweigestrichenen *a* oder *b*, auch *c*. Er wird im Diskant- oder Violinschlüssel notirt.

B. Die Instrumente.

Wir haben Instrumente, deren Ton 1. auf Saiten hervorgebracht wird (Saiten-Instrumente); 2. deren Ton durch Anblasen hervorgebracht wird (Blasinstrumente); 3. deren Ton durch Schlagen hervorgebracht wird (Schlaginstrumente); 4. deren Ton durch Reibung hervorgebracht wird (Reibungsinstrumente).

Unter den Saiten-Instrumenten sind einige, deren Ton durch Streichen mit einem Bogen erzeugt wird, weßhalb wir sie Streich-Instrumente nennen.

Die Blasinstrumente sind entweder aus Holz oder Knochen (Holz- oder Rohrinstrumente), oder aus Metall (Blechinstrumente) verfertigt. Zu den Blasinstrumenten gehört auch die Orgel.

Die Schlaginstrumente sind gewöhnlich solche, bei welchen der Ton durch Anschlag mit einem Schlägel auf eine gespannte Haut erzeugt wird.

Die Vereinigung einiger Blasinstrumente zu einer musikalischen Produktion wird Harmonie-Musik oder Blasharmonie genannt.

Die Vereinigung der Streich- und einiger Blasinstrumente wird Orchester, die Vereinigung der Streich-, Blas- und Schlaginstrumente wird großes Orchester genannt.

Ein Gesang, von vielen Stimmen ausgeführt, wird Chor genannt.

Die Compositionen für Gesang heißen Vokalmusik.

Die Compositionen für Instrumente heißen Instrumentalmusik.

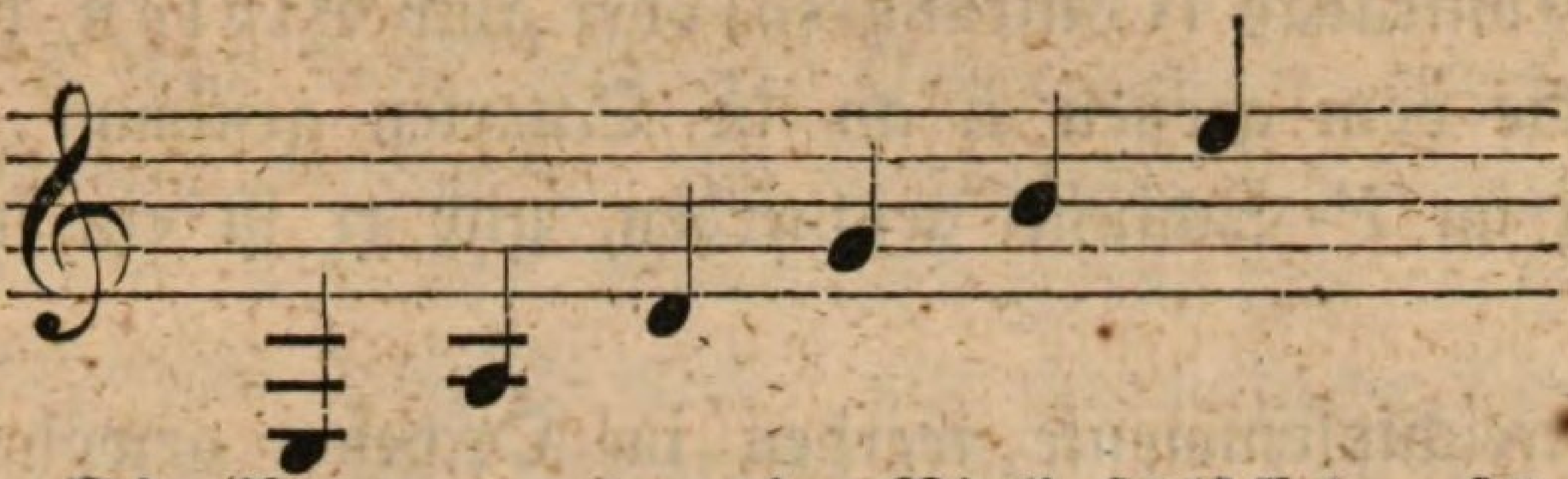
Die Gesangmusik kann entweder selbstständig oder in Verbindung mit Instrumenten bestehen; im ersten Falle heißt sie reine Gesangmusik, im zweiten Falle begleitete Gesangmusik.

Die Notirung für mehrere Instrumente oder Gesangstimmen, wo jeder Stimme ein besonderes System bestimmt wird, und diese taktmäßig übereinander geschrieben werden, heißt Partitur.

Es gibt Instrumente, deren Töne eine Oktave tiefer klingen als sie geschrieben werden, und diese werden sechzehnfüßig genannt, andere, deren Töne zwei Oktaven tiefer klingen, und diese heißen zwei und dreißigfüßige. Instrumente, deren Töne eine Oktave höher klingen, nennt man vierfüßige. Alle Instrumente und Stimmen, die ihre Töne so angeben, wie sie geschrieben sind, nennt man achtfüßig.

Unter den Saiteninstrumenten nennen wir zuerst das Klavier oder Pianoforte, welches jeder nähern Besprechung entbehrt, weil es seiner allgemeinen Verbreitung wegen hinlänglich bekannt ist. Als das zweite nennen wir die Harfe. Es gibt zwei Arten von Harfen, die Hakenharfe, und Pedalharfe. Die Harfe besitzt für jede Oktave sieben Saiten, deren Stimmung die diatonische Tonleiter ist; daher chromatische Gänge nicht ausführbar sind. Wenn man eine Saite anders gebrauchen will, als es die Durtonleiter angibt, so muß man sie erst umstimmen. Bei den Hakenharfen geschieht dieses durch die Umdrehung der für jede Saite oben angebrachten Häkchen, jeder Ton einzeln, bei den Pedalharfen durch Züge (Pedale), die mit dem Fuße regiert werden, wodurch jeder Ton durch alle Oktaven zugleich um einen halben Ton erhöht werden kann. Für die Harfe werden die Noten, so wie für das Pianoforte, auf zwei Systemen im *G*- und *F*-Schlüssel geschrieben.

Ein drittes Saiteninstrument wollen wir noch anführen, die allbekannte Guitarre. Sie ist mit 6 Saiten bezogen, die in diese Töne

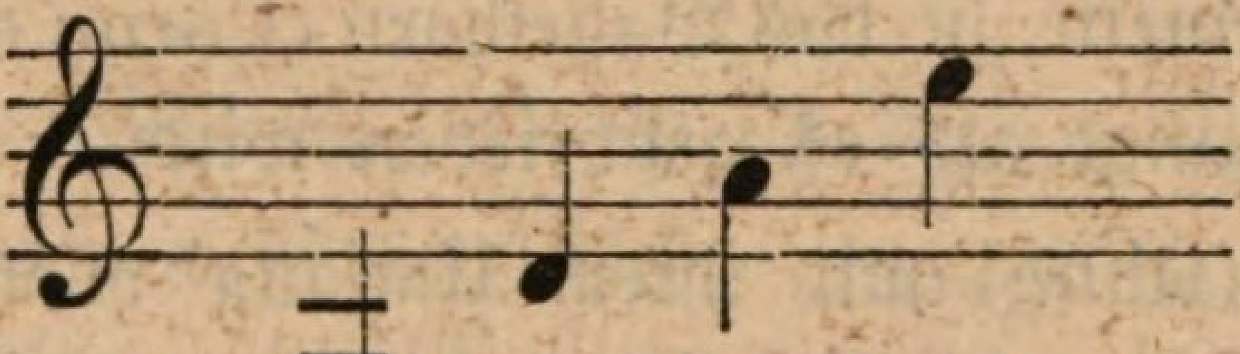


gestimmt sind. Die Noten werden im Violinschlüssel geschrieben, tönen aber eine Oktave tiefer.

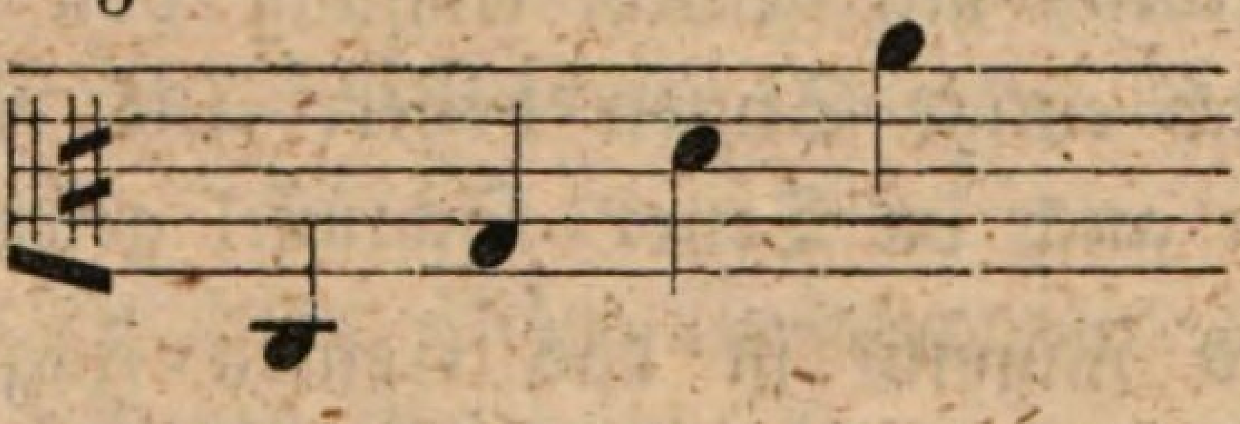
Die Streichinstrumente sind solche, deren Saiten mit einem Bogen gestrichen und deren Töne auf diese Weise erzeugt werden. Sehr hohe Töne können zum Theil durch eine besondere Griffweise hervorgebracht werden, die das Flageolett heißen. Der Klang der Töne kann durch aufgesetzte Dämpfer verändert werden. Das Aufsetzen der Dämpfer wird mit *c. s.* con sordino, das Abnehmen mit *s. s.* senza sordino angezeigt. Die Saiten der Streichinstrumente können auch blos mit den Fingern geschnellt oder gerissen werden. Diese Spielweise wird mit pizz. pizzicato, darauf wieder die Behandlung mit dem Bogen durch *c. a.* col arco angezeigt.

Bei den Streichinstrumenten können zwei oder mehrere Saiten zugleich mit dem Bogen angestrichen werden, was man Doppelgriffe nennt. Die gebräuchlichsten Streichinstrumente sind:

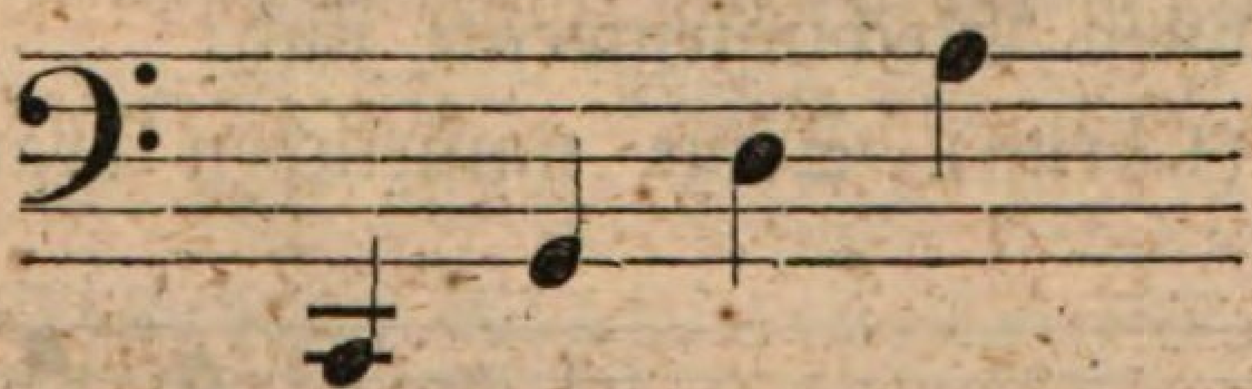
1. Die Geige (Violino) oder Violin genannt. Ihre Noten werden im Violinschlüssel geschrieben, und sie hat vier Saiten in dieser Stimmung.



2. Die Bratsche (Viola) auch Alt-Viole. Ihre Noten werden im Altschlüssel geschrieben; sie ist eine größere Violin, und ihre vier Saiten in folgender Stimmung:



3. Das Violoncell (Violoncello) hat vier Saiten, welche folgend gestimmt sind:



Sein Umfang ist mit Hilfe der Flageolettöne bedeutend. Seine Töne werden im *F*-Schlüssel, die höhern Töne im Tenor- oder *G*-Schlüssel geschrieben.

4. Der Contrabaß (Contrabasso) oder auch Violon, hat gewöhnlich vier Seiten, die vom großen *E* an in Quarten gestimmt werden. Die Noten werden im *F*-Schlüssel geschrieben, und er ist ein sechzehnfüßiges Instrument.

Diese Streichinstrumente werden im Orchester gewöhnlich mehrfach besetzt; wir unterscheiden auch eine erste Violine von der zweiten, und die gewöhnliche Aufschrift und Ordnung in den Partituren ist folgende:

Violino Primo (I^mo.).
Violino Secondo (II^do.).
Viola.
Violoncello e Contrabasso.

Die in einem Orchester gebräuchlichsten Holz- oder Rohrinstrumente sind:

1. Die Flöte mit ihrer Abart Flauto piccolo oder bloß Piccolo, Oktavflöte oder Querpfeife genannt, ihre Noten werden im Violinschlüssel gesetzt, und die Töne des Piccolo klingen eine Oktave höher.

2. Die Clarinette (Clarinetto) mit ihrem Umfang vom kleinem *e* bis zum dreigestrichenen *e* oder *f*, und wird ebenfalls mit Violinschlüssel notirt. Wir besitzen Clarinetten von verschiedenen Stimmungen, in einem Orchester sind gebräuchlich die *C*, *B*, und *A* Clarinetten. Höhere Stimmungen, als *D*, *Es*, *F*, *G* und *As* sind nur in Militärmusiken gebräuchlich. Eine Abart der Clarinette ist das Bassethorn (Corno di Bassetto), welches eine Quinte tiefer klingt als es geschrieben wird.

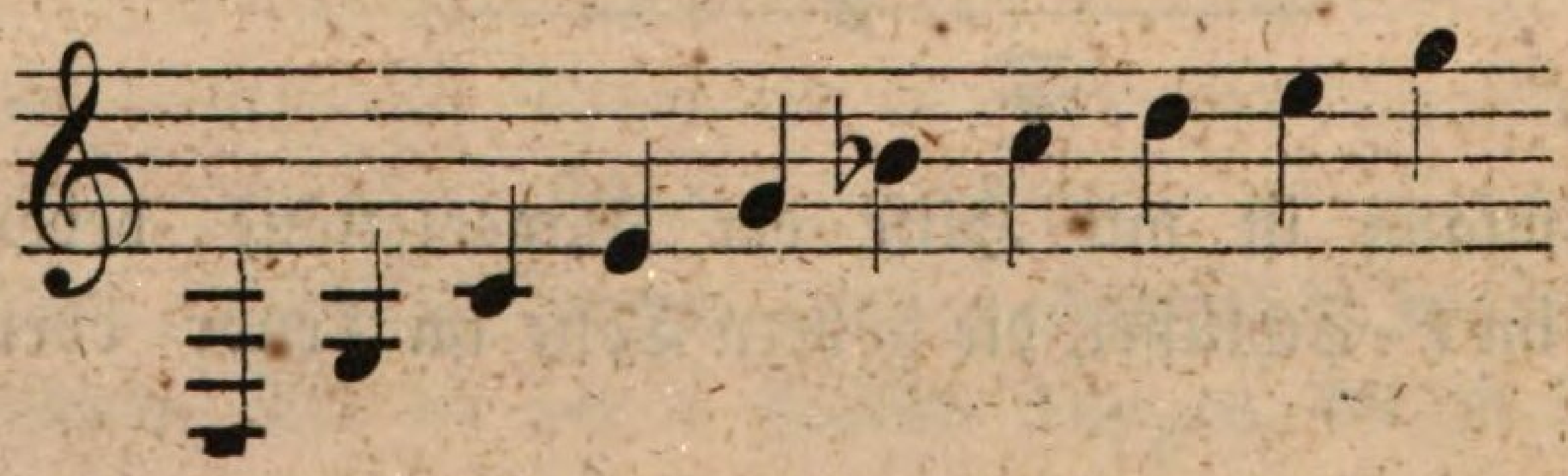
3. Die Oboe (Oboe) mit ihrem Umfang vom kleinen *h* bis zum dreigestrichenen *g*, und wird im Violinschlüssel notirt. Eine Abart der Oboe ist das Englischhorn (Corno inglese), dessen Töne eine Quinte tiefer klingen.

4. Fagott (Fagotto) mit seinem Umfang von Contra *B* bis zum eingestrichenen *g*, auch einige Stufen höher. Die Noten werden im *F*-Schlüssel, die höhern auch im Tenor-Schlüssel gesetzt.

Eine Abart des Fagotts ist das Contra-Fagott (Contrafagotto), dessen Umfang vom großen *D* bis zum eingestrichenen *d* reicht, seine Töne aber eine Oktave tiefer klingen.

Die gebräuchlichsten Blechinstrumente sind:

1. Das Horn (Corno). Seine natürlichen brauchbaren Töne sind:



Das Horn kann durch besondere Vorrichtungen, mittelst Bögen jede beliebige Stimmung annehmen. Im Gegensatze von diesem so gearteten Horne (Naturhorn) steht das chromatische Horn, dem es durch eine ihm beigebrachte Maschine möglich wird, alle chromatische Töne anzugeben. Alle Hornnoten werden im *G*-Schlüssel geschrieben und ihre Töne klingen eine Oktave tiefer.

2. Die Trompete (Clarino oder Tromba); sie hat dieselben Naturtöne wie das Waldhorn, kann auch auf dieselbe Weise alle Stimmungen annehmen, und es gibt ebenfalls nebst der Naturtrompete die chromatische Trompete. Der Ton der Trompete ist hell und mächtig, und ist achtfüßig.

3. Die Posaune (Trombono). Wir unterscheiden die Zug-Posaune von der Maschinen-Posaune; man bedient sich dreier Arten von Posaunen: Die Altposaune (Trombono Alto) mit einem Umfange vom kleinem *c* oder *e* bis zum eingestrichenen *a* oder zweigestrichenen *c* und wird im Altschlüssel notirt.

Die Tenor-Posaune (Trombono Tenore) hat einen Umfang vom kleinen *c* bis zum eingestrichenen *g* und wird im Tenorschlüssel notirt. Die Baß-Posaune (Trombono Basso) hat einen Umfang vom großen *C* bis zum eingestrichenen *e* und wird im *F*-Schlüssel notirt. Im Orchester werden gewöhnlich zwei oder vier Hörner, zwei Trompeten und drei Posaunen gebraucht.

Eine nähere Angabe über die Beschaffenheit und Gebrauch aller dieser Instrumente kann wohl hier nicht verlangt werden, da sie in die Compositionslehre gehört.

Auch kann hier zu diesem Behufe besonders die Kunst der Instrumentation von Berlioz empfohlen werden.

Die Orgel, das würdigste kirchliche Instrument, welche der unsterbliche Mozart „König der Instrumente" nannte, ist ein Verein vieler Blasinstrumente.

Eine genaue Besprechung dieses Instrumentes wäre zu weitläufig für dieses Werk, zur näheren Belehrung kann hier Jos. Gartners kurze Belehrung über die innere Einrichtung der Orgel empfohlen werden.

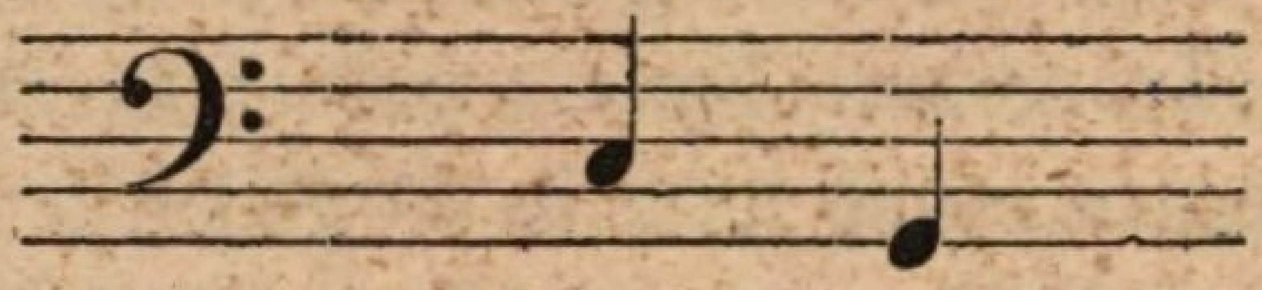
Hier kann nur im Allgemeinen und in Kürze gesagt werden, daß der Ton durch Pfeifen erzeugt wird, sobald der Spieler der Luft Zugang zu ihnen öffnet, und die Luft mittelst Bälgen hervorgebracht wird. Die Orgel besitzt eine oder mehrere Claviaturen (Manuale), welche mit den Händen gespielt werden; eine besondere Klaviatur für die Füße wird Pedal genannt.

Kleine Orgel ohne Pedal heißt Positiv. Zu jeder Klaviatur gehören oft zahlreiche Reihen Pfeifen. Der Zugang des Windes zu den verschie-

denen Pfeifenreihen wird durch Züge, Register genannt, geöffnet. Manuale und Pedal können durch Koppeln verbunden werden. Jeder Ton klingt so lange mit gleicher Kraft, als man seine Taste niederdrückt. Notirt wird für die Orgel wie für das Klavier, in der Regel auf zwei Systemen mit Violin- und Baßschlüssel. Die Pedalnoten werden mit ped. (Pedale), die Manualnoten mit man. (Manuale) oder mit s. p. (senza pedale) angezeichnet. Auch wird für das Pedal häufig ein drittes System bestimmt. Eine besondere Schreibart für die Orgel ist der sogenannte bezifferte Baß oder Generalbaß. Die Anwendung der Register bei großen Orgeln ist schwierig und ihre Kenntniß wird deßhalb auch die Registrirkunst genannt, worüber ausführliche Abhandlungen geschrieben wurden.

Die gebräuchlichsten Schlaginstrumente sind:

1. Die Pauke, deren man gewöhnlich zwei, aber auch mehr besitzt (Timpani). Das Instrument gibt nur einen brauchbaren Ton, kann aber zwischen dem großen und kleinen *F* jede beliebige Stimmung annehmen. Noten werden für die Pauken im Baßschlüssel und die Stimmung gleich voran bezeichnet, z. B.

Timpani *D* e *A*. 

2. Schlaginstrumente, welche keinen bestimmten Ton, sondern nur Schall von sich geben, sind: die große Trommel (gran tamburo), die kleine oder Militärtrommel (tamburo piccolo oder tamburo militare), die Becken (piatti cinelli), Triangel (Triangulo), die Maurische Trommel (Tamburin), und ihre Notirung geschieht mit dem Violinschlüssel.

Unter den Reibungsinstrumenten erwähnen wir bloß der Glasharmonika, deren Töne aus Glasschalen entstehen, wenn sie mit der Hand gerieben werden.

Dritter Abschnitt.

Die Elementar-Formen.

Melodie ist die Folge einzelner Töne, welche rhythmisch geordnet sind. Sie entsteht:

1. aus der diatonischen und chromatischen Tonleiter,

2. aus den einzelnen Intervallen der Accorde. Ihre Richtung kann

nebstdem eine steigende, fallende, oder beides abwechselnd oder eine schweifende sein.

Eine melodische Tonfolge, die aber keinen befriedigenden Abschluß hat, nennen wir Gang.

Ein Gang aus schnell folgenden Noten heißt Passage. Eine Passage, aus diatonischer oder chromatischer Tonleiter gebildet, heißt Laufer, und wenn die Ausführung mit technischen Schwierigkeiten verbunden ist, so wird sie auch Bravourpassage genannt.

Eine gehörig abgeschlossene Melodie heißt Satz. Ihre Abschließung kann entweder melodisch oder rhythmisch sein. Melodisch ist die Abschließung, daß der letzte Ton der wesentlichste ihrer Tonleiter sei, und zwar die Tonica. In rhythmischer Hinsicht, daß der Schluß auf einen guten Takttheil falle. Unterabtheilungen oder kürzere Sätze, welche rhythmisch und melodisch abgeschlossen sind, nennen wir Abschnitt, dieser kann wieder aus mehreren kleinern Theilen bestehen, die wir Glieder nennen.

Ein Musiksatz aus mehreren verbundenen Sätzen heißt Periode.

Vierter Abschnitt.

1. Harmonie- oder Accordenlehre.

Jedem nur etwas gebildeten Musiker ist die Kenntniß der Accorde und der Harmonien unentbehrlich, und wir wollen deßhalb, so weit es der Raum zuläßt, eine Abhandlung diesem wichtigen Gegenstande widmen.

Wir hören oft in Tonstücken mehrere Stimmen, jede einzeln oder alle zugleich ausführen, und darnach werden solche Tonstücke zwei-, drei-, vier-, mehr- oder vielstimmig genannt. Die höchste dieser Stimmen heißt Oberstimme, die tiefste Unterstimme, und die dazwischen liegenden heißen Mittelstimmen. Wird ein solches mehrstimmiges Tonstück von Sängern ausgeführt, so ist dann Diskant die Oberstimme, Alt und Tenor die Mittelstimme und Baß die Unterstimme.

Die gleichzeitigen Töne solcher verschiedenen Stimmen müssen in einem Verhältnisse stehen, und dieses Verhältniß wird Harmonie genannt. Die harmonische Verbindung geschieht terzenweise, und besteht darin, daß zu einem tiefsten Ton eine Terz höher ein zweiter, eine zweite Terz höher ein dritter Ton genommen wird. Eine solche Verbindung von mehreren Tönen heißt Accord, und der Ton, auf dem ein Accord errichtet wird, heißt sein Grundton; auch nennt man nach seinem Grundtone z. B. den Accord von *C* oder *D* u. s. w.

Alle übrigen Töne im Accorde werden vom Grundton aus gezählt; der zweite oder nächste zum Grundtone heißt also die Terz; der dritte auf der fünften Stufe vom Grundtone die Quinte; der vierte auf der siebenten Stufe vom Grundtone die Septime; der fünfte auf der neunten Stufe vom Grundtone die None.

Ein Accord von drei Tönen, nämlich: Grundton, Terz und Quinte, heißt Dreiklang.

Ein Accord von vier Tönen, nämlich: Grundton, Terz, Quinte und Septime, wird nach dem vierten Tone, durch den er sich von einem Dreiklang unterscheidet, Septimenaccord; ein Accord von fünf Tönen, und zwar: Grundton, Terz, Quint, Septime und None, wird nach dem fünften Tone, durch den er sich von einem Septimaccorde unterscheidet, Nonenaccord genannt.

Einige Theoretiker wollen Accorde von sechs Tönen, Undecimenaccorde, und von sieben Tönen, Terzdecimenaccorde genannt, aufstellen. Diese sind jedoch ohne Auslassung einiger Töne gar nicht brauchbar.

2. Die wichtigsten Dreiklänge.

Diese sind auf der Tonica, Ober- und Unterdominante alle von gleicher Größe, und zwar: Grundton, große Terz, große Quint. Auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe erhalten wir Dreiklänge und zwar: Grundton, kleine Terz und große Quint.

Auf der siebenten Stufe erhalten wir einen Dreiklang mit einer kleinen Terz und kleinen Quint.

Wir nennen einen Dreiklang mit großer Terz und großer Quinte einen großen Dreiklang; einen Dreiklang mit einer kleinen Terz und großer Quinte einen kleinen Dreiklang; einen Dreiklang mit kleiner Terz und kleinen Quinte einen verminderten Dreiklang; einen Dreiklang mit großer Terz und willkürlich erhöhter Quinte, welche zur übermäßigen wird, einen übermäßigen Dreiklang.

Der Dreiklang, welcher die Tonica zum Grundton hat, wird tonischer Dreiklang, der Dreiklang, welcher die Oberdominante zum Grundton hat, wird Dominanten-Dreiklang genannt.

3. Der Dominanten-Septimenaccord.

Fügen wir dem Dreiklange der Dominante noch eine Terz, nämlich die Septime des Grundtones, hinzu, so wie es die Tonleiter erfordert, so entsteht ein Septimenaccord, dessen Grundton die Dominante ist, und er daher Dominantenaccord zum Unterschiede von andern Septimen-

accorden genannt wird. Dieser Accord hat nebst dem Grundtone die große Terz, große Quinte und kleine Septime. Jede Tonart hat ihren eigenen Dominantenaccord, und umgekehrt jeder Dominantenaccord kann nur einer Tonart angehören, er ist daher das sicherste Kennzeichen einer Tonart, aber nicht des Klanggeschlechtes.

4. Der Nonenaccord.

Erweitert man den Dominantenaccord in *dur* und in *moll* durch eine hinzugesetzte Terz, die None des Grundtones, so entstehen Nonenaccorde, in *dur* und *moll* aber von einander verschieden.

In der Durtonart finden wir einen Nonenaccord mit der großen None, den wir deßhalb den großen Nonenaccord nennen, in der Molltonart finden wir dagegen den Nonenaccord mit kleiner None, den wir deßhalb den kleinen Nonenaccord nennen.

5. Gebrauch der Accorde.

Der Gebrauch dieser uns bisher bekannten Accorde ist verschieden; einige ihrer Töne oder Intervalle können in verschiedenen Stimmen mehrmals genommen werden, was wir die Verdopplung nennen.

Es können ein oder einige Intervalle eines Accordes wegbleiben. Die Auslassung solcher Intervalle darf in der Regel nie solche treffen, die das Kennzeichen eines Accordes sind, z. B. bei einem Dreiklange die Terz, bei einem Septimenaccorde die Septime.

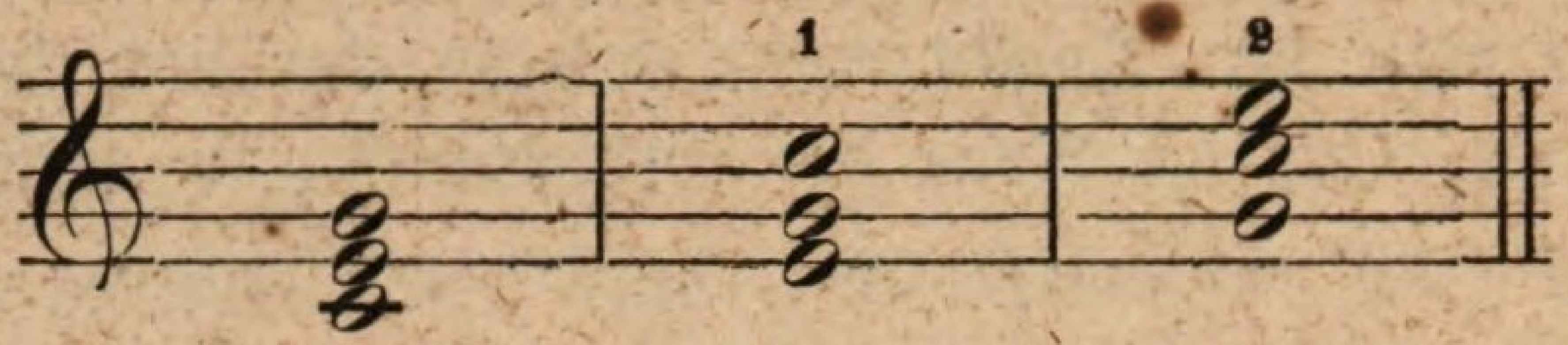
Aus solchen Auslassungen entstehen oft neue Accorde. Z. B. der Dominantenaccord mit Auslassung seines Grundtones gibt uns den verminderten Dreiklang. Aus dem Nonenaccorde ohne Grundton entsteht ein neuer Septimenaccord, und zwar aus dem großen Nonenaccorde *g, h, d, f, a* der Septimenaccord *h, d, f, a*; aus dem kleinen Nonenaccorde *g, h, d, f, as* der verminderte Septimenaccord *h, d, f, as*.

Die einzelnen Intervalle jedes Accords können nach Belieben in andere Oktaven versetzt, und bald dieses oder jenes Intervall zum höhern gemacht werden, dieß ändert den Namen und Charakter des Accordes durchaus nicht, wenn nur der Grundton im Basse unverändert bleibt. So entstehen aus diesen Versetzungen die verschiedenen Lagen des Accordes; erscheint in der Oberstimme die Oktave vom Grundton, so heißt diese Tonstellung die Oktavlage; erscheint in der Oberstimme die Terz, so wird es die Terzlage; erscheint in der Oberstimme die Quint, so wird es die Quintlage genannt.

6. Die Umkehrungen der Accorde.

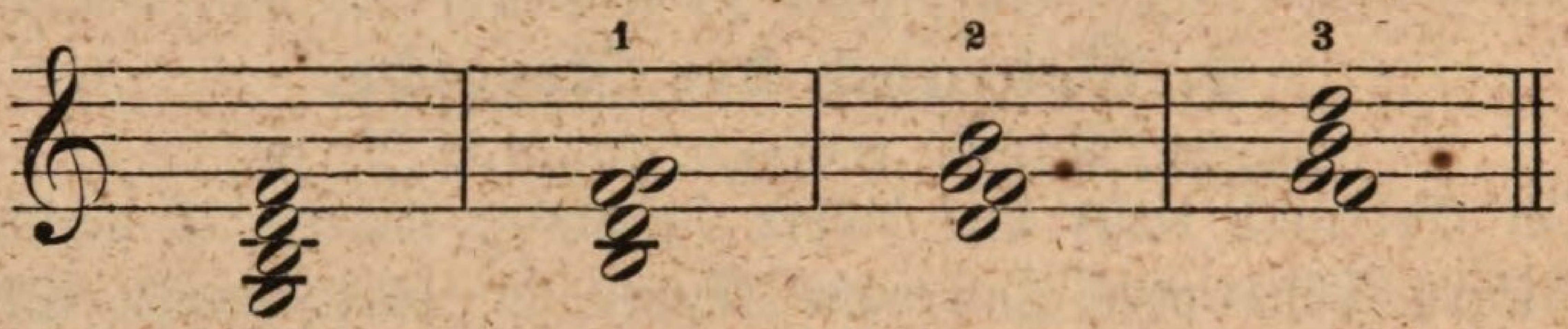
Die Umwandlung eines Accordes wird aber auffallender, wenn nicht mehr der Grundton, sondern ein anderes Intervall dieses Accordes zum tiefsten Ton wird. Solche Versetzung heißt dann Umkehrung des Accordes.

In einem Dreiklange kann dann entweder die Terz oder die Quinte der tiefste Ton sein. Hier ein Beispiel davon:

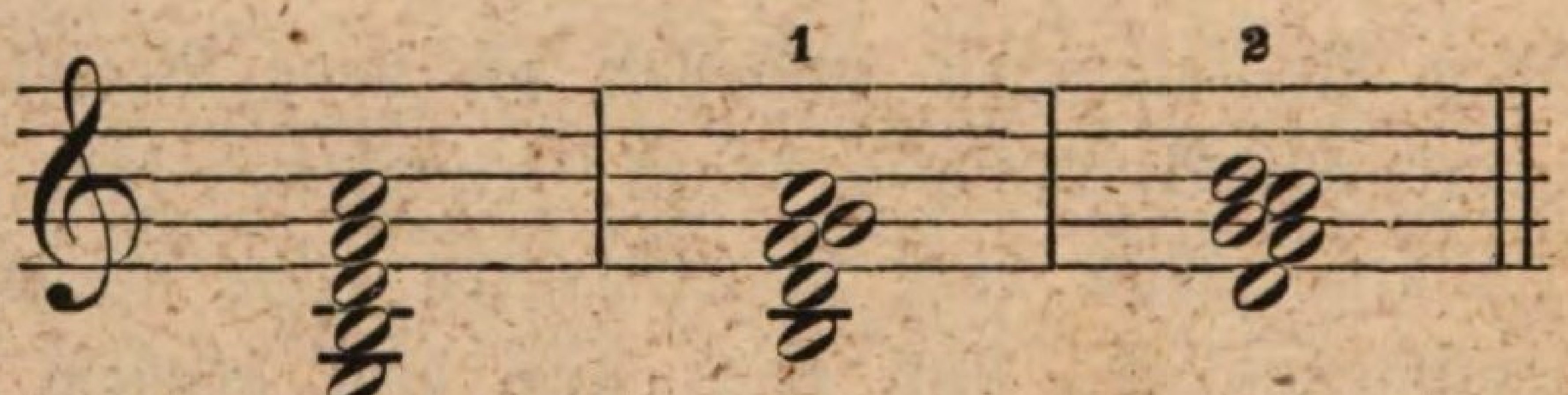


Diese Umkehrungen erhalten nun eigene Namen, und zwar nach den beiden wichtigsten Tönen, dem Grundtone und der Terz, die erste Umkehrung Sextenaccord, die zweite Quartsextenaccord.

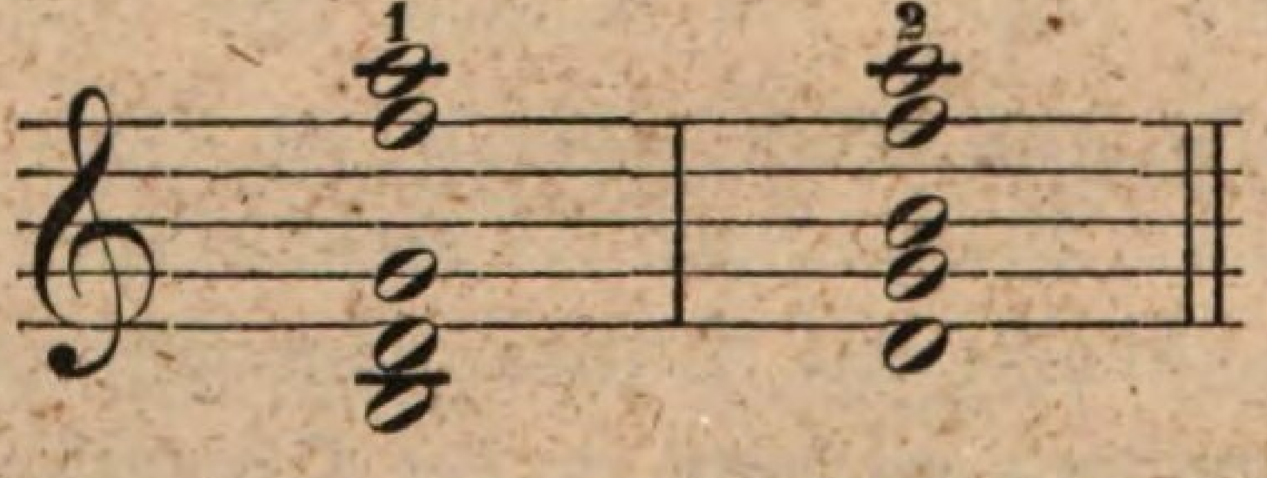
Ein Septimenaccord gibt folgende drei Umkehrungen, z. B.



Ihre Benennungen werden abermals von den zwei wichtigsten Tönen abgeleitet und zwar von dem Grundtone und der Septime. Die erste Umkehrung heißt Quintsextenaccord, die zweite Terzquartaccord, die dritte Sekundaccord. Auch Nonenaccorde können umgekehrt werden, aber nicht ohne Versetzung der Töne.



Hier sehen wir die erste und zweite Umkehrung durch die Verwirrung ihrer Intervalle unbrauchbar, und nur mit Hilfe der Versetzung einzelner Intervalle in andere Oktaven können diese Umkehrungen benützt werden, z. B.



Wir haben nun zweierlei Arten von Accorden kennen gelernt, und zwar Accorde, welche aus terzenweis übereinander gestellten Intervallen

bestehen und diese nennen wir Stammaccorde, durch die Umkehrungen entstehen aus diesen neue Accorde und diese heißen abstammende, entlehnte oder gebildete Accorde.

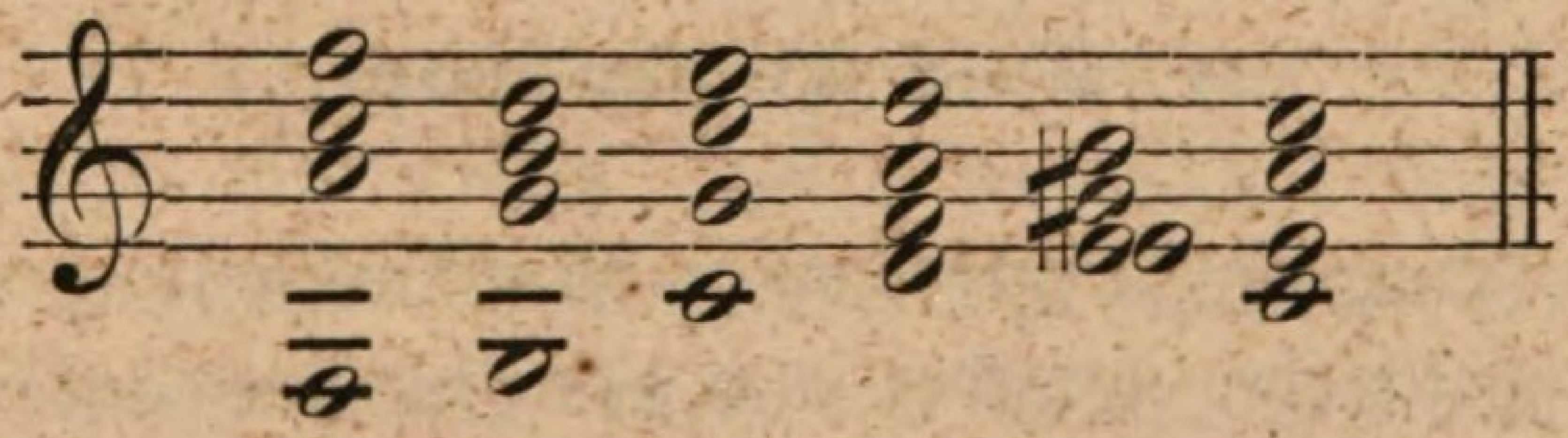
Bei einem abstammenden Accord kann man seinen Grundton oder Grundaccord genau erkennen, wenn man die Intervalle terzenweise übereinander setzt.

Wir unterscheiden auch noch eine enge von der weiten oder zerstreuten Harmonie. Eng nennen wir die Harmonie, wenn die Intervalle der Accorde nahe bei einander stehen, weit, wenn sie von einander entfernt sind.

7. Verbindung der Accorde.

Der wichtigste Gebrauch der Accorde besteht in der Verbindung derselben. Die Accorde müssen Zusammenhang haben, dieser besteht in gemeinschaftlichen Tönen. Eine andere Art des Zusammenhanges findet zwischen Accorden Statt, die als tonische Accorde nächster oder nahe verwandter Tonarten angesehen werden können.

Folgende Dreiklänge haben wenige oder keine Verbindungsnoten, aber tonischen Zusammenhang.



Ferner sollen gewisse Fortschreitungen vermieden werden, als: in gleichen Stimmen zwei nacheinander folgende gleich große Quinten und Oktaven, welche man immer durch Gegenbewegung der Stimmen und andere Lagen vermeiden kann.

Hievon sind solchen Oktaven, die als Verstärkung einer Stimme auftreten, oder Verdopplung zweier und dreier Stimmen in höheren Oktaven, ausgenommen. Gewisse Accorde verlangen auch noch bestimmte Auflösungen. Vom Dominanten-Accord geht in der Regel die Septime eine Stufe abwärts, die Terz eine Stufe aufwärts, die Quinte kann steigen oder fallen, der Grundton geht nach der Tonika.

Die Septime und Terz muß auch in den Umkehrungen so wie im abgeleiteten verminderten Dreiklang und seinen Umkehrungen, auch bei allen vom Dominantenaccord hergeleiteten Septimenaccorden diesem Gesetze folgen.

Auch für die Nonenaccorde gilt dieselbe Regel für ihre Auflösung; die None, die sich an die Septime anschließt, geht mit dieser eine Stufe abwärts. Die von den Nonenaccorden abgeleiteten Septimenaccorde müssen ebenfalls dieser Regel folgen, und ihre Töne sich so wie im Nonenaccorde bewegen.

8. Der Schluß.

Jedes Kunstwerk, also auch jedes Tonstück muß einen bestimmten Schluß haben. Dieß geschieht harmonisch, durch die wichtigsten bezeichnendsten Accorde der Tonart, den Dominantenaccord und den Dreiklang, melodisch, daß der wichtigste Ton (die Tonika) in der Ober- und Unterstimme erscheine, rhythmisch, daß der Schlußaccord auf einen guten Takttheil falle. Geschieht der Schluß von der Dominante auf der Tonika, dann ist es ein vollkommener Schluß oder Ganzschluß genannt. Geschieht der Schluß von der Tonika auf der Dominante, bisweilen von der Unterdominante auf der Dominante, dann wird er Halbschluß genannt. Man sagt auch ganze, halbe Cadenz. Nimmt der Dominantenaccord eine von seiner ursprünglichen Richtung abweichende Bewegung an, und statt sich in den tonischen Dreiklang aufzulösen, in eine fremde Tonart ausweicht, dann wird diese unerwartete Wendung ein Trugschluß genannt.

9. Das Präludium.

Es ist rathsam, den Beginn einer Musikaufführung musikalisch einzuleiten; dieß geschieht entweder um den Zuhörer auf die herrschende Tonart des auszuführenden Musikstückes vorzubereiten, oder bei einem Gesangstücke ohne Begleitung den Sängern die Intonation zu erleichtern. Dieß geschieht durch die bloße Angabe des tonischen Accordes in verschiedenen Lagen und Umkehrungen, durch Verknüpfung des Dominantenaccordes und tonischen Dreiklanges, beide abwechselnd in verschiedenen Lagen und Umkehrungen; am vollständigsten, wenn man die nächst verwandten Accorde, die Harmonien der nächsten oder ferneren Tonarten mit einander verbindet. So eine Einleitung heißt Vorspiel oder Präludium.

10. Die Modulation.

Wir finden wohl in einem jeden größern Tonstücke eine herschende Tonart, in welcher das Tonstück beginnt und schließt, wir finden auch, daß sowohl die Melodie als auch die Harmonie fremde Tonarten berührt oder in solche übergeht, ohne darin lange zu verweilen, und dieß

wird Ausweichung genannt. Verweilt man längere Zeit in der fremden Tonart, dann wird die Verwechslung der zwei Tonarten, vorzüglich aber die Art und Weise Übergang genannt. Ausweichung, Übergang und Rückgang in den Hauptton heißt Modulation. Einige Kenntniß von der Modulation ist jedem Musikübenden nöthig und unentbehrlich, wenn auch bloß, um mit Sicherheit die Tonart bestimmen und die verschiedenen Wendungen und Auflösungen der Accorde verstehen zu können.

Der Hauptton muß in jedem Tonstücke vorherrschend sein, und die begonnene Tonart soll auch das Tonstück schließen; dann wendet sich die Modulation in der Regel zuerst zu den nächsten verwandten Tonarten beider Dominanten, und den Paralleltonarten des Touptones und beider Dominanten, und erst dann kann die Modulation sich zu weiter gelegenen Tonarten wenden. Moduliren heißt eine Tonart mit einer andern, eigentlich die Töne einer Tonart mit denen einer andern verwechseln, vertauschen. Dazu benöthigen wir eines sicheren Kennzeichens, wornach wir jede Tonart mit Sicherheit erkennen, und dazu dient uns der Dominantenaccord, denn er gehört nur einer Tonart an, folglich ist er das sicherste Merkmal einer neuen Tonart. Man kann daher sehr leicht aus einer Tonart in die andere moduliren, wenn man durch vermittelnde oder Zwischenaccorde den Dominantenaccord der uns bestimmten Tonart erreicht.

Diese Aufgabe wird uns bei sehr entfernten Tonarten durch enharmonische Umschreibung oder Verwechslung der Accorde erleichtert. Der Dominantenaccord übt daher die größte Kraft bei der Modulation aus, an dieser nehmen auch vollen Antheil die beiden Nonenaccorde; denn sie enthalten den ganzen Dominantenaccord mit allen seinen Kennzeichen der Tonart, bezeichnen auch noch das Tongeschlecht, wenn man auch wohl auf den kleinen Nonenaccord *dur* und auf den großen *moll* folgen lassen kann.

Hieher gehören auch noch: die von den Nonenaccorden abgeleiteten Septimenaccorde, der von dem Dominantenaccorde abgeleitete verminderte Dreiklang; auch ein großer oder kleiner Dreiklang, selbst ein einzelner Ton kann zum Mittel der Ausweichung dienen.

Besonders gewandt und brauchbar zur Modulation erweist sich der verminderte Septimenaccord; seine Umkehrungen enharmonisch verwechselt, sind wieder verminderte Septimenaccorde, und in jedem verminderten Septimenaccorde besitzen wir den Schlüssel zu vier verschiedenen Tonarten; wenn man nämlich jedes seiner Intervalle um einen halben Ton erniedrigt, erhält man jedesmal einen neuen Dominantenaccord.

11. Bewegung der Stimmen in den Accorden.

Jede Stimme oder auch mehrere Stimmen können auf vielfältige Weise innerhalb eines Accordes von einem Tone zum andern gehen. Dieses wird harmonische Figurirung oder Brechung der Accorde genannt, und so können aus Accorden Melodien entstehen. Die Bewegung in den Accorden der einzelnen Stimmen geschieht nicht immer gleichzeitig, das ist, einige Stimmen schreiten zu einem zweiten Accorde, während andere noch im ersten verbleiben; so entsteht hieraus:

1. Der Vorhalt, die Hinüberziehung eines oder mehrerer Töne aus einem Accorde in einen anderen Accord, indem dieser eine oder diese mehrere Töne nicht einheimisch sind. Dieser nun fremde Ton bildet hier eine Dissonanz und muß früher in seinem eigenen Accorde eine Consonanz gewesen sein, was man die Vorbereitung nennt, und die Dissonanz muß ihre Auflösung erhalten.

2. Der vorausgenommene Ton wird solcher genannt, wenn er dem erst später nachfolgenden Accorde angehört. Solche vorausgenommene Töne nennt man auch Anticipationen.

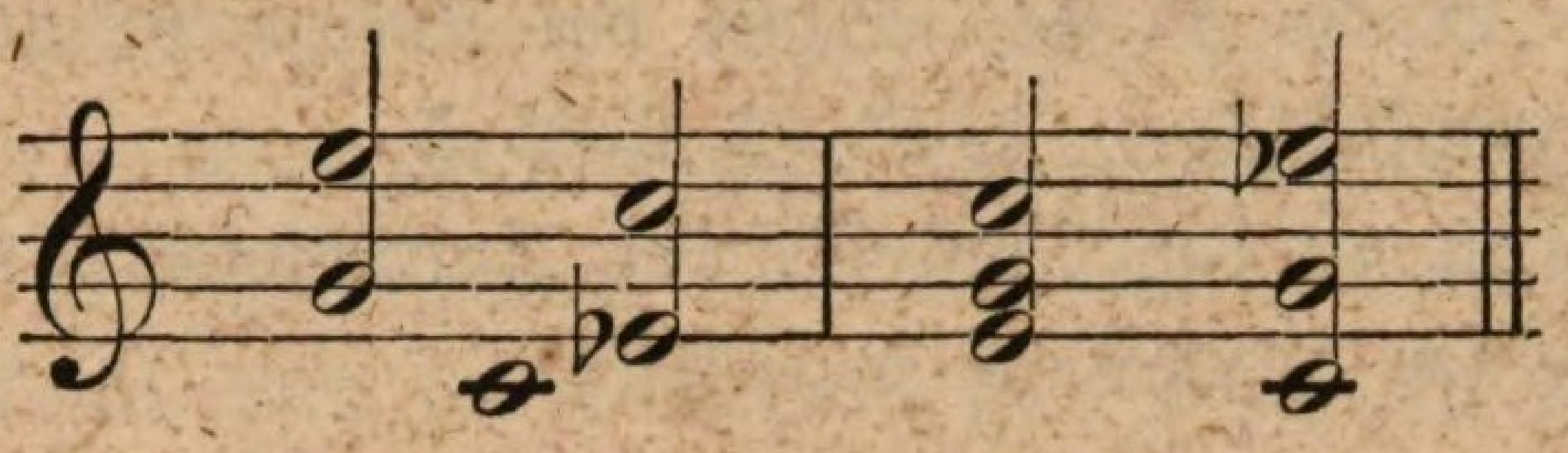
3. Der liegenbleibende Ton ist derjenige, wenn man ihn festhält, bis ein ganz fremder Accord, oder auch mehrere eingetreten sind, bis wieder ein Accord zum Vorscheine kommt, zu welchem dieser liegenbleibende Ton gehört. Dieser Form bedient man sich, um nach einer weit ausgeführten Modulation den Eintritt der Haupttonart besonders zu bezeichnen. Es wird dazu die Dominante gewählt, diese im Basse festgehalten, und darüber eine ausgedehnte Accordenfolge ausgeführt, zu denen der liegenbleibende Ton bald gehört, bald nicht, und dieses wird der Orgelpunkt genannt. Auch auf der Schlußnote des Basses kann der Orgelpunkt angewendet werden, in welchem Falle die Tonika festgehalten wird. Auch in der Oberstimme oder in einer Mittelstimme, oder auch in der Oberstimme und Baß zugleich kann ein Ton liegen bleiben.

Die Stimme eines Accordes bewegt sich von einem harmonischen Ton zum andern, kann den dazwischen liegenden Ton mitnehmen, welcher diesem Accorde fremd ist, und geht gleichsam von einer harmonischen durch eine unharmonische zur dritten harmonischen Note durch, deßhalb diese Töne Durchgangstöne oder Durchgangsnoten genannt werden.

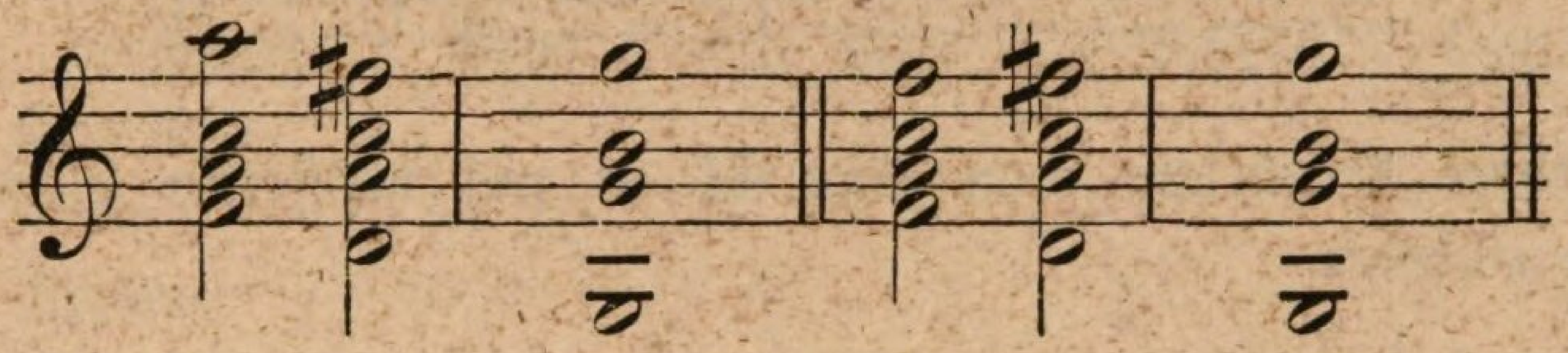
Auch zwei und mehr, auch chromatische Töne können als Durchgänge benützt werden, und so werden aus Durchgangs- und Accordtönen Laufer und andere Figuren gebildet. Man geht hiebei nicht immer alle Zwischentöne durch, sondern bloß die den Accordtönen zunächst liegenden Durchgangstöne, die man dann Hilfstöne nennt.

Wenn Durchgangsnoten in zwei und mehr Stimmen zugleich Statt, finden, dann bilden sich aus solchen gleichzeitigen Durchgängen Accorde, die man auch Durchgangsaccorde nennt.

Wenn in zwei auf einander folgenden Accorden eine und dieselbe Stufe in einer Stimme erhöht und in der andern erniedrigt wird, so nennt man dieß einen Querstand, der unserem Ohre unangenehm wird. Z. B.



Andere Querstände sind minder mißfällig und können ohne Bedenken gebraucht werden, z. B.



12. Die Bezifferung.

Um die Harmonien und Accorde leichter zu übersehen, hat man eine Schrift eingeführt, wo bloß über den tiefsten Tönen Ziffern gesetzt werden, diese Stimme mit der Bezifferung wird Generalbaß, ihre Ausführung Generalbaßspiel genannt. Hierüber kann hier bloß das Nöthigste gesagt werden.

Tasto solo bedeutet, daß die Note der Generalbaßstimme allein gespielt und nicht begleitet werden soll.

Eine unbezifferte Note wird angenommen, daß sie mit dem Dreiklange begleitet werden soll. Welche Terz aber dabei vorkommt, wird mit ♯ oder ♭ oder ♮ vorgeschrieben; ohne diese Zeichen wird stets die große Terz vorausgesetzt.

Jeder Accord wird nach den Intervallen bezeichnet, die ihm den Namen geben.

6 bezeichnet einen Sextenaccord.

$\begin{smallmatrix}4\\6\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ bezeichnet einen Quart-Sextenaccord.

7 bezeichnet einen Septimenaccord.

$\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}5\\6\end{smallmatrix}$ bezeichnet einen Quint-Sextenaccord.

$\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}3\\4\end{smallmatrix}$ bezeichnet einen Terz-Quartaccord.

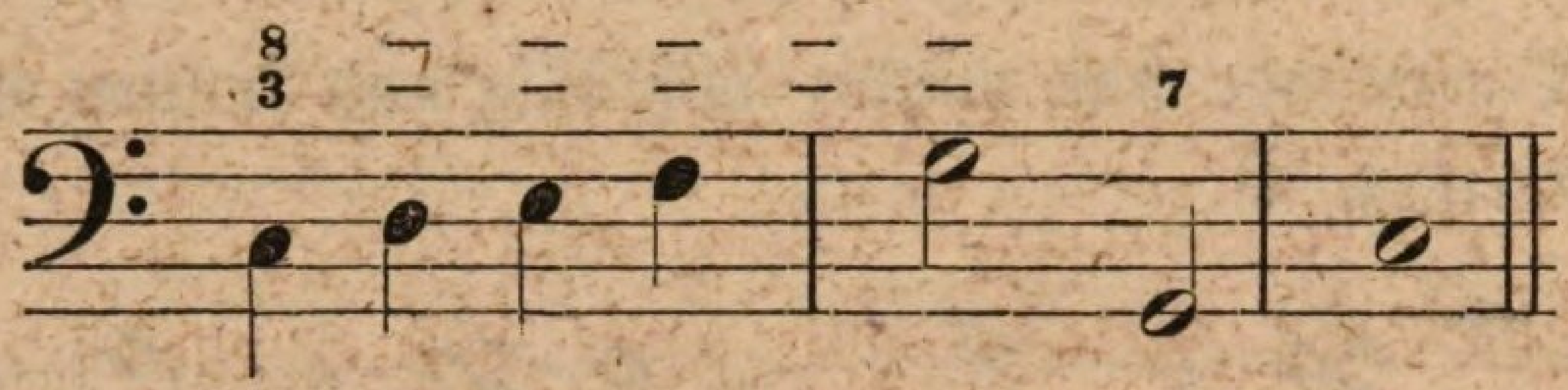
2 einen Secondaccord.

9 einen Nonenaccord.

Um besonders die Lage der Accorde genau zu bezeichnen, so werden die Dreiklänge auch $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}3\\5\end{smallmatrix}$, oder $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}3\\5\\8\end{smallmatrix}$ u. s. w., der Terz-Quart-accord $\begin{smallmatrix}3\\4\\6\end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ u. s. w. beziffert.

Alle diese Ziffern bezeichnen die Stufen nach der vorgezeichneten Tonart; soll ein oder der andere Ton erhöht oder erniedrigt werden, dann wird vor die Ziffer so wie vor eine Note das nöthige Versetzungszeichen gesetzt, z. B. ♭6, ♯5, ♮4. Statt der Kreuze pflegt man auch die Ziffer nur zu durchstreichen. Z. B. 4 6 2 5.

Soll ein Ton zu der Tonreihe der Unterstimme liegen bleiben, so wird es durch einen Querstrich bezeichnet.



Nähere Belehrung kann man sich in gut bezifferten Generalbaßstimmen einholen.

Fünfter Abschnitt.

1. Die Kunstformen.

Ein Tonstück kann nur für eine Stimme oder Tonreihe entworfen sein, und dann heißt es einstimmig; es kann aber auch für viele Stimmen oder Tonreihen abgefaßt sein, dann heißt es mehr- oder vielstimmig.

Ebenfalls kann ein Tonstück bloß für den Gesang oder für begleiteten Gesang, so wie auch nur für verschiedene Instrumente allein entworfen sein; im ersten Falle nennen wir es reine Vocalmusik, im zweiten Falle begleitete Vocalmusik und im dritten Instrumentalmusik.

Zu einem Tonstück kann von mehreren Stimmen nur eine die Hauptstimme und die andern die begleitenden Stimmen sein.

So eine Composition nennen wir h o m o p h o n, aus dem Griechischen so viel als Einklang. In der homophonen Schreibweise wird die Hauptstimme von den Nebenstimmen unterschieden, und es wird nie zweifelhaft sein, die Hauptstimme zu errathen.

Eine andere Art der Composition ist die, wo mehrere oder alle Stimmen selbstständige Bewegung und gleichmäßigen Antheil am Ganzen haben. Dieß ist die eigentliche Mehrstimmigkeit, und wird die p o l y p h o n e

Schreibweise genannt. Die einzelnen Stimmen der polyphonen Schreibart werden reale Stimmen genannt. Eine solche Schreibart, die zwei oder mehr Stimmen gleichzeitig mit einander verbindet und fortführt, heißt Contrapunkt. Wir unterscheiden den einfachen vom doppelten Contrapunkte.

Einige Theoretiker nennen jede Schreibweise den einfachen Contrapunkt, deßhalb er keiner näheren Besprechung bedarf.

Der doppelte Contrapunkt aber ist die Abfassung zweier realen Stimmen in solcher Weise, daß die Obere zur Untern, die Untere zur Obern werden kann, und die Versetzung der Stimmen wird Umkehrung genannt.

Diese Versetzung oder Umkehrung kann um acht, neun, zehn, eilf, zwölf, dreizehn, vierzehn Stufen geschehen, und darnach nennen wir die verschiedenen Arten, und zwar den doppelten Contrapunkt
in der Octave,
„ „ None,
„ „ Dezime,
„ „ Undezime,
„ „ Duodezime,
„ „ Terzdezime,
„ „ Quartdezime, von denen die erste Art die brauchbarste ist.

Sollen mehrere Stimmen so abgefaßt sein, daß alle gegen einander umgekehrt werden können, dann ist es der drei-, vier- und mehrfache Contrapunkt.

Wir erwähnen auch noch des verkehrten oder doppeltverkehrten Contrapunktes, dessen Stimmen nicht bloß gegen einander umgekehrt, sondern auch Schritt für Schritt in entgegengesetzter Richtung geführt, jede Terz, Quarte u. s. w., die aufwärts ging, wird im gleichen Schritt abwärts verwandelt.

Alle Kunstformen sind entweder in homophoner, oder in polyphoner Schreibart abgefaßt oder in beiden abwechselnd.

Die polyphone Schreibart wird besonders benützt zur Figurirung oder Figuration, Fuge und Canon.

I. Figurirung,

wobei folgendes zu beobachten ist:

1. Der Satz, welcher dieser Schöpfung zur Grundlage dient, 2. die Figur, ein oder mehrere mit einander verbundene oder abwechselnde Motive, welche den wesentlichen Inhalt der Bearbeitung abgeben, 3. de Plan der Ausarbeitung selbst.

Aus der Figurirung entstehen einige Klassen der Kunstformen, und zwar: 1. Die Variation, 2. das Präludium, 3. die Etude, und 4. die Figurirung des Chorals.

1. Die Variation, eine auf mannigfaltige Weise veränderte Wiederholung eines einfachen und leicht faßlichen musikalischen Satzes, das Thema genannt. Man bedient sich hiezu melodischer, harmonischer, contrapunktischer und rhythmischer Mittel.

2. Präludium (Vorspiel) wird im Allgemeinen jede Einleitung zu irgend einem Tonstück genannt. Insbesondere bezeichnet dieser Ausdruck jene kürzeren oder längeren Orgelsätze, womit während des Gottesdienstes die verschiedenen kirchlichen Funktionen vorbereitet werden, um die Gemüther der Gemeinde in die zur Andacht erforderliche Stimmung zu versetzen. Deßhalb, diesem Zwecke vollkommen zu entsprechen, muß ein Präludium würdig entworfen und ausgeführt sein. Ein geschickter Orgelspieler nimmt gewöhnlich ein Thema aus dem aufgeführten Tonstücke auf, und führt selbes contrapunktisch zur nächst folgenden Tonart modulirend so lange durch, bis der Priester am Altare die vorgeschriebenen Ceremonien beendet hat.

3. Etudes (Studien) für die verschiedenen Instrumente, enthalten durchaus nur Vorübungen technischer Fertigkeit.

4. Die Figurirung des Chorals; darunter versteht man die Durcharbeitung der begleitenden Stimmen, mit einer oder mehreren vereinten Figuren. Es treten hiebei die unveränderte Choralmelodie, der cantus firmus und die bewegtere Masse der begleitenden Stimmen einander gegenüber.

II. Die Fuge.

Der Name leitet sich von dem lateinischen fuga ab, — die Flucht. Wir stellen uns jede Stimme in der Fuge als eine bestimmte Person vor, und es vereinigen sich also so viel Personen, als sie Stimmen zählt, zu einem Ganzen, welche alle von einem Gedanken ergriffen sind, der sich einer nach der andern bemächtigt. Eine von ihnen spricht diesen Gedanken, Satz, das Subjekt, das Thema oder Fugenthema zuerst und allein aus, eine zweite nimmt das Thema auf, während die erste Stimme ihren Gesang fortsetzt und dieser nun Gegensatz heißt. Nach der zweiten Stimme ergreift eine dritte, vierte, so viel Stimmen an der Fuge Theil nehmen, das Thema, die andern übernehmen den Gegensatz, und bilden insgesammt dem Thema gegenüber die Gegenharmonie. Es wird uns monoton erscheinen, das Thema in allen Stimmen auf denselben Tonstufen auftreten zu lassen; wenn es also in der ersten Stimme auf Grund-

lage der Tonika erschienen ist, so soll die zweite Stimme es in einem anderen Kreise aufführen.

Dieß geschieht gewöhnlich in der Tonleiter der Dominante, und wir nennen es dann die Antwort oder Beantwortung des Thema.

Das Thema in der Haupttonleiter heißt dann Führer (dux) und die Antwort darauf das Thema in der Nebentonleiter, Gefährte (comes).

Häufig wird der Eintritt einer Stimme mit dem Thema verzögert, ein Zwischensatz, auch Zwischenharmonie genannt, wird angewendet, worin auch meistens aus einer in die andere Tonart modulirt wird.

Ist das Thema alle an der Fuge Theil nehmenden Stimmen durchgegangen, so ist eine Durchführung vollendet.

Eine Fuge kann aus mehreren Durchführungen bestehen, wozu besonders die Zwischensätze dienen, um den jedesmaligen Eintritt des Thema deutlicher zu machen, und Abwechslung in das Ganze zu bringen.

Das Fugen-Thema ist einiger Umgestaltungen fähig.

Es wird bisweilen in der Vergrößerung, d. h. mit doppelt großen Noten, z. B. mit Viertel statt der Achtel u. s. w., bisweilen in der Verkleinerung, d. h. mit doppelt kleinen Noten, z. B. Sechzehntel statt der Achtel u. s. w., bisweilen in der Verkehrung gebraucht.

Nach der Zahl der theilnehmenden Stimmen werden die Fugen zwei-, drei-, vier oder mehrstimmige genannt. Außer den an der Fugenarbeit theilnehmenden Stimmen können noch andere ihnen bloß zur Begleitung dienen, und so eine Fuge heißt dann eine begleitete Fuge. Ein Beispiel hiezu ist die Fuge „Quam olim Abrahae" in Mozarts Requiem. In einer Fuge können auch zwei, drei, und mehr Themate gegen einander durchgearbeitet werden, welche dann Doppel-, Trippel- oder mehrfache Fuge heißt.

In mehrfachen Fugen heißen die Themate Subjekte und namentlich in der Doppelfuge das zweite Subjekt auch Contrasubjekt.

Die Fuge mit einem einzigen Thema, im Gegensatze zu den mehrfachen Fugen, heißt einfache Fuge. Eine kleine, nicht weit ausgeführte Fuge, etwa auf eine einzige Durchführung beschränkt, heißt Fughetta.

Freie Fuge, im Gegensatz zur strengen Fuge, wird eine solche Composition genannt, in welcher die Fugenform nicht ganz streng angehalten und der Lauf der Fuge durch fremde eingemischte Sätze abgebrochen wird.

Fugato ist ein in Fugenform gearbeiteter, jedoch nicht in der Strenge und Vollständigkeit dieser Form, und namentlich nicht als selbstständiges Ganze, meist nur als ein Theil eines größeren Ganzen, ausgeführter Satz. In Quartetten, Sonaten und Symphonien sind Fugatos zu finden.

III. Der Canon.

Der Canon ist eine Gattung der polyphonen Musik, in der eine zweite oder mehrere Stimmen den Gesang der ersten Stimme Schritt für Schritt nachahmen, während die erste selbst noch im Vortrage desselben begriffen ist, so daß allmählig alle Stimmen gleichzeitig mit diesem Gesange beschäftigt sind, jede aber mit einem andern Theile desselben. Stellen wir uns vor, daß die erste Stimme einen Gesang vortrage, dessen Inhalt wir mit *A*, *B*, *C*, *D* bezeichnen.

Nachdem die erste Stimme den ersten Theil ihres Gesanges *A* beendet hat und zu *B* übergangen ist, beginnt die zweite Stimme mit *A*.

Wenn die erste auf *C* und die zweite Stimme auf *B* übergegangen ist, tritt eine dritte mit *A* ein. So würde ein Canon von vier Stimmen folgende Gestalt haben:

1. Stimme *A B C D A B C D*
2. Stimme   *A B C D A B C D*
3. Stimme   *A B C D A B C D*
4. Stimme   *A B C D A B C D*

Hier haben wir das Bild eines Canons vor uns, jede Stimme hat denselben Inhalt, nämlich den Satz *A B C D* zweimal nacheinander vorgetragen, und wir begreifen sogleich Sinn und Zweck der ganzen Kunstform.

Ein solcher Canon heißt ein unendlicher. Nun aber kann ein Canon so eingerichtet sein, daß nach Vollendung des Gesanges *D* der Wiederanfang *A* nicht möglich, sondern der Schluß nothwendig ist. In diesem Falle heißt er ein endlicher Canon.

Der Canon kann zwei-, drei- und mehrstimmig sein. Ein freier Canon wird Scheincanon, auch bloße Nachahmung, Imitation genannt.

Ein Canon ohne Angabe der Stimmzahl, Intervalle und Eintritte, auch wohl mit irreführenden Schlüsseln u. s. w. wird Räthselcanon genannt.

Eine besondere Art des Canons wird Zirkelcanon genannt, welcher aus einer Tonart in die andere bis wieder zur ersten zurückführt.

2. Gemischte Formen.

Tonstücke können aus leicht, gleichsam an einander gereihten Sätzen, wie Lieder, Tänze, Märsche u. dgl. oder aus größern weiter ausgeführten und enger verbundenen Sätzen bestehen.

Hier nennen wir zuerst die Rondoform, welche darin besteht, daß sie einen Hauptsatz hat, den sie in Verbindung mit andern Sätzen aufführt, und mehrmal auf ihn zurückkommt.

Eine größere und wichtigere Form ist die Sonatenform.

Sonate ist ein einfaches Instrumentalstück, welches verschiedene Empfindungen in verschiedenen Sätzen, dem Charakter des spielenden Instrumentes gemäß, ausdrücken soll.

Ursprünglich schrieb man Sonaten bloß für ein Instrument, namentlich die Violine; doch ist jetzt an die Stelle der Violine hauptsächlich das Klavier getreten. Die Sonaten für mehrere Instrumente nennt man nach ihrer Zahl Duo, Trio, Quartett u. s. w., wenn sie gleichsam zu einem Dialog vereinigt sind.

Die Zahl und Anordnung der Sätze war ehedem einförmig bestimmt. Gewöhnlich begann die Sonate mit einem munteren Satze in mäßiger Bewegung, ein Andante oder Adagio folgte, hierauf Menuet mit Trio (statt dessen auch das Scherzo) und endlich ein Rondo oder Presto; statt des zweiten, dritten oder letzten Satzes bediente man sich auch wohl der Variationen.

Weniger ist die Sonate gegenwärtig nach der Phantasie hin begränzt, zu welcher Alles hinfließt. Eine leichtere, so wie eine kleinere, aus weniger ausgeführten Sätzen bestehende Sonate nennt man eine Sonatine.

Die Ouverture ist ein Orchesterstück, welches in der Regel zur Eröffnung irgend einer künstlerischen Handlung, z. B. eines Schauspiels, einer Oper, eines Oratoriums, eines Concertes dient, und daher ihren Namen hat.

Die Symphonie ist eine für das Orchester in Sonatenform geschriebene Composition.

Das Concert ist eine Composition, in der ein Instrument, das Principal-Instrument oder die Principal-Stimme, oder auch mehrere concertirende Instrumente die Hauptpartie übernehmen, um ihre Bravour und technische Fertigkeit an den Tag zu legen, während einige Instrumente oder das ganze Orchester eine untergeordnete Begleitung dazu geben.

Die begleitenden Stimmen heißen Ripienstimmen und ihre Ausführer Ripienspieler oder Ripienisten.

Die Phantasie ist die Verknüpfung der mannigfaltigsten Formen zu einem, hauptsächlich für ein, aber auch für mehrere Instrumente, bestimmten Ganzen. Alles ist der besondern Stimmung und Idee des Componisten anheim gegeben, daher eine allgemeine Definition nicht möglich. Wir haben entworfene und niedergeschriebene derartige Compositionen; die eigentliche Phantasie ist aber das Spiel einer aufgefaßten und aus dem Stegreif durchgeführten Idee, wobei sich der Spieler weder an eine bestimmte Form und Gattung der Tonstücke noch an eine Haupttonart,

weder an ein bestimmtes Tempo noch an einen festen Charakter bindet, sondern seine Ideenfolge durch Töne darstellt, wie es ihm der Augenblick eingibt.

3. Formen der Vocalmusik.

Ein Tonstück kann nur für eine oder einzelne Singstimmen (Solo-Gesang) bestimmt sein, oder es kann jede Stimme von mehreren Individuen vorgetragen werden und dann wird es Chorgesang genannt.

Das Recitativ ist eine auf bestimmte Tonabstufungen gebrachte Rede oder Deklamation. Wo es sich mehr dem ausgebildeten Gesange in Hinsicht auf Takt und Melodie nähert, entsteht das Arioso.

Die Arie ist ein begleiteter Gesang einer Solostimme, in dem ein Gemüthszustand, eine empfundene Situation ausgedrückt wird.

Größere Arien vereinigen auch mehrere Formen zusammen, beginnen z. B. mit einer liedermäßigen Einleitung und gehen in die Rondoform über. Vereinigt sich endlich

Recitativ und Arie mit einer dramatischen Handlung, so wird dieses Scene genannt. Eine weniger ausgeführte Arie wird Ariette oder auch Cavatine genannt.

Die Motette ist eine mehrstimmige Composition geistlichen Inhaltes.

Aus Recitativen, Arien, Chören u. s. w. zusammengesetzt ist die Cantate, der immer eine besondere Veranlassung zum Grunde liegt, in der verschiedene Empfindungen, Zustände und Vorgänge dargestellt werden. Wir unterscheiden die geistliche Cantate von der weltlichen. Besondere Tonstücke erhalten ihre Benennungen von ihrer Bestimmung, und darnach können wir sie in folgende Classen eintheilen:

I. Die Vocalmusik. 1. in die Kirchenmusik, 2. die dramatische Musik, 3. die Kammermusik und 4. den Volksgesang.

I. Die Kirchenmusik.

1. Der Choralgesang, und dieser ist zweierlei, nämlich: der deutsche Choralgesang, auch der eigentliche Kirchenliedergesang genannt, mit dem Texte der herrschenden Landessprache.

Die zweite Gattung ist der römische Choral, und darunter verstehen wir die Melodien, nach welchem in katholischen Kirchen die bei gottesdienstlichen Handlungen vorgeschriebenen lateinischen Texte, in einfachen, sich langsam bewegenden melodischen Tönen, nach den Grundregeln Gregors des Großen, abgesungen werden.

Im Gegensatze vom Choralgesang ist die Figuralmusik.

Ihre Formen für den katholischen Gottesdienst nach den verschiedenen Ceremonien sind folgende:

I. Missa (Messe), worunter hauptsächlich die während des katholischen Hochamtes zu singenden Worte verstanden werden.

Die Musik besteht nach Angabe des Textes aus folgenden Theilen:

1. Kyrie eleison, Christe eleison. Die Worte enthalten weiter nichts anderes, als die demuthsvolle Bitte: Herr! Jesus Christus! erbarme dich unser! Wie wenige Compositionen sind diesem Texte entsprechend; wie diese Worte aufzufassen und in Tönen auszudrücken sind, wird die Beantwortung dieser Fragen keiner Schwierigkeit unterliegen, wenn man ihren Sinn und Bedeutung berücksichtigt; daher fröhliche Melodien und Trompetengeschmetter niemals am rechten Orte, sondern immer zu vermeiden sind.

2. Gloria in excelsis Deo. Diese Worte drücken das Lob Gottes aus, wobei es an der Zeit ist, in Freudentönen des Höchsten Lob und Preis zu singen, und einstimmen mit tausend Zungen in die Jubelchöre der Engel, die mit diesen Worten die Geburt Christi den Hirten verkündigt haben. Doch ist auch hier das streng Kirchliche von dem Weltlichen zu unterscheiden, und dieser Jubel darf nie in gemeinen Lärm ausarten.

3. Credo (das Glaubensbekenntniß). Die Composition dieses Theiles ist der schwierigste Theil, und selten glücklich ausgeführt.

Die beste Art etwa ist die erzählende, oder ein Unisono, welches auf das einheitsvolle, einstimmige Ablegen des Glaubens hindeutet, oder die Canon- oder Fugenform, Incarnatus dann das Crucifixus läßt eine andächtig gehaltene, durch Anklänge an Melancholie oder fromme Schwärmerei hindeutende Auffassung zu, worauf das freudenvolle Resurrexit und endlich wieder das Glaubensbekenntniß folgt.

4. Sanctus verlangt eine würdige, feierliche, so recht fromme kirchliche Behandlung von Seite des Componisten. „Heilig ist Gott" — welch schöner, herrlicher, großer, erhabener, aber auch frommer Gedanke! — Osanna ist das Zujauchzen des jüdischen Volkes beim Einzuge Christi nach Jerusalem, deßhalb eignet sich dieser Text vollkommen, ihn in einer kräftigen Fuge auszudrücken.

5. Benedictus, seine Worte preisen den Erlöser, der da kommt im Namen des Herrn. Die diese Worte ausdrückenden Töne können den Charakter der Majestät, oder auch des Gebetes haben.

6. Agnus Dei ist das Bekenntniß unserer Schuld, und drückt die Bitte um Erbarmen und Vergebung unserer Sünden aus. Der Charakter nähert sich dem des Kyrie.

Das darauf folgende Dona nobis ist die Bitte um Frieden, daher die Composition dieser Worte flehend, sanft und nicht stürmisch sein muß.

II. Graduale wird in jeder Messe nach abgesungener Epistel zwischen dem Gloria und Credo eingelegt.

Die Charakteristik dieser Composition wird durch die Worte bedingt, welche meistentheils einem Psalme oder einer Hymne entnommen sind, und laut Vorschrift des römischen Directoriums mit jedem Sonn- und Feiertage wechseln.

Ein Gradual kann somit, wie es der Inhalt erheischt, bald ernst und feierlich, bald sanft, bald düster, bald majestätisch oder frohlockend gehalten, im fugirten, imitatorischen, streng gebundenen oder freien Style geschrieben, bloß für Singstimmen, oder mit Instrumentalbegleitung gesetzt, als Arie, Duett oder choralmäßig angelegt und durchgeführt werden.

III. Offertorium, auch Motetto, ist das zwischen dem Credo und Sanctus eingelegte Musikstück.

Über die Art, wie dessen Charakter beschaffen sein soll, ist das beim Graduale Gesagte zu beachten.

IV. Requiem ist eine Messe für Verstorbene, und hat in musikalischer Hinsicht dem Wesentlichen nach Alles mit einer gewöhnlichen Messe gemein. Die besondere und unterscheidende Behandlung ihrer einzelnen Theile ergibt sich aus dem Textinhalte derselben von selbst. Das Requiem ist ein Gebet im Wesentlichen des Inhalts: Gott schenke den Todten den ewigen Frieden. Das Dies irae ist eine Betrachtung des jüngsten Gerichtes, des Inhalts: Ein Tag wird kommen, der die Welt in Asche verwandelt. Wie fürchterlich wird es sein! Wie werde ich bestehen vor Gericht? Schone meiner an jenem Tage, o Herr! Schone auch anderer Frommen! u. s. w.

Das Domine ist wieder ein Gebet für die Verstorbenen. Die übrigen Theile sind gleich denen der Messe. Das Requiem ist das höchste musikalische Werk, in welchem ein Tonsetzer alle Kräfte der Solo- und Chorstimmen und des Orchesters zu entfalten Gelegenheit hat. Das großartigste Beispiel von dieser Compositionsgattung ist das Requiem von Mozart.

V. Veni sancte Spiritus ist ein Gesang, der vor dem Beginne irgend einer wichtigen Handlung von dem Priester angestimmt, und dann vom Musikchore in einer der Bitte entsprechenden Composition ausgeführt wird.

VI. Te Deum laudamus, auch der Ambrosianische Lobgesang genannt, wird bei feierlichen Begebenheiten und Dankgebeten bloß von der Gemeinde mit Orgelbegleitung als Lied gesungen, oder aber als eine größere Composition von majestätischem Charakter von Singstimmen und verschiedenen Instrumenten ausgeführt.

VII. Litanei ist die Formel eines öffentlichen Bittgesanges, welcher in abwechselnder Weise vom Priester und dem Volke vorgetragen wird.

Diese Litanei kann auch als eine größere dem Texte entsprechende Composition bloß vom Musikchore vorgetragen werden.

VIII. Hymnen. Hymnus oder Hymne, ein aus dem Griechischen entnommener Name, gleichbedeutend mit Lobgesang. Zu dieser Gattung gehört auch das Te Deum.

Die Hymnen werden meistentheils auf Text in gebundener Rede componirt, auch unter dem Namen Motetten mitbegriffen, und demnach bei solennen Hochämtern bald als Graduale, bald als Offertorium eingelegt, da sie, gleich jenen, ebenfalls einer verschiedenartigen Behandlungsweise unterworfen sind.

IX. Psalmen gehören dem Choralgesange an, daher Näheres in der 3. Abtheilung unter eigener Rubrik zu finden ist; hier werden sie insofern genannt, als sie als Figuralmusik beim nachmittägigen Gottesdienste (Vesper) gebraucht werden.

X. Responsorien, die Antworten der Gemeinde, oder des dazu bestimmten Sängerchors. Chöre antworten immer mehrstimmig, mit oder auch ohne Orgel.

XI. Antiphonen, oder auch Responsorien, sind Choralgesänge, die den Psalmen voran, so wie auch nachgehen.

II. Die dramatische Musik.

In mannigfaltiger Weise verbindet sich die Musik mit dem Drama.

1. Das Ballet, in dem sich wirklicher Tanz mit Pantomime verbindet. Die Musik muß allen Bewegungen der Handlung entsprechen, und bedient sich dazu der Tanzformen.

2. Das Melodrama ist die Begleitung einer gesprochenen Rede, die durch jene tiefer gedeutet, in ihren Wirkungen verstärkt werden soll.

3. Das Schauspiel mit Musik, wobei Märsche, Fest- oder Tafelmusik, Lieder oder Chöre vorkommen. Eine reichere Benützung der Lieder wird auch das Liederspiel, von den Franzosen Vaudeville genannt.

4. Die Oper ist ein Drama, in welchem an die Stelle der Rede der Gesang getreten ist. Die Oper ist entweder durchkomponirt oder mit Dialog verflochten. Wir unterscheiden eine große, tragische, romantische Oper von der komischen, und nennen eine kleinere Oper: Operette. Ähnlich dem Schauspiele mit Musik ist das Schauspiel mit Chören. Noch ist hier des Oratoriums zu erwähnen, welches eigentlich ein geistliches Drama ist und mehr der Kirche angehört.

III. Die Kammermusik.

Unter diese Rubrik gehören alle Tonstücke, welche mehr für den häuslichen Gebrauch, weder der Kirche noch dem Theater oder Concerte angehören, als Balladen, Romanzen, Lieder u. s. w.

1. Ballade, in Musik gesetzte Erzählung, die sich mehr dem Drama als dem Lyrischen zuwendet.

2. Die Romanze ist schwer von der Ballade zu unterscheiden, sie ist eine lyrische Erzählung einer Begebenheit, aber in Form und Inhalt romantisch.

3. Lied; dieses näher zu bezeichnen ist äußerst schwer, und könnte nur in der Compositionslehre genügend geschehen, hier wird nur im Allgemeinen gesagt, daß wir Strophenlieder, solche, deren Melodie für jeden Vers dieselbe bleibt, dann durchcomponirte Lieder, als Gegentheil der Strophenlieder, haben.

IV. National- oder Volksgesang.

Volkslieder sind solche Lieder, welche ursprünglich vom Volke gesungen werden, daher allgemein bekannt sind und hauptsächlich nur durch mündliche Überlieferung und Volksgesang sich erhalten. Sie müssen das Gepräge, vorzüglich den Charakter der Nationalität tragen, wie wir es an allen slawischen Volksmelodien sehen, die immer eines sehr weichen Charakters sind. Erben sammelte bereits über 300 böhmische Nationallieder, welche bei Joh. Hoffmann in Prag in einer sehr schönen Auflage zu haben sind.

II. Die Instrumental-Musik.

1. Concertmusik. Hieher gehören Ouverturen, Symphonien und die eigentlichen Concertstücke, welche den Vortragenden Gelegenheit verschaffen, ihre musikalische Ausbildung an den Tag zu legen.

2 Kammermusik. So wie beim Gesange, begreifen wir auch hier unter dieser Rubrik Tonstücke, die mehr dem häuslichen Gebrauche oder bloß kleineren Cirkeln angemessen sind. Hiezu eignen sich besonders Duos, Trios, Quartetten, Quintetten und derlei Tonstücke.

3. Kriegs- oder Militärmusik, welche vorzüglich in den k. k. österr. Staaten in den letzten zwei Decennien hohen Grad der Vollkommenheit erreichte, begreift solche Tonstücke, welche die Soldaten bei Märschen und andern Waffenübungen aufmuntern und begeistern.

4. Die Tanzmusik begreift alle Tonstücke, welche zu allen Tanzgattungen gehören. Diese Art Musik wurde ebenfalls großer Vollkommenheit zugeführt und dient nicht allein zum Tanzen, sondern sie darf gegenwärtig an keinem besuchten Belustigungsorte mehr fehlen.

Zur weiteren Ausbildung empfehlen wir die allgemeine Musiklehre von B. Marx.

II. Abtheilung.

Der Figuralgesang.

Will man ein Sänger werden, und ein Tonstück richtig und schön singen, so ist dazu erforderlich: 1. ein gutes musikalisches Gehör und 2. eine bildungsfähige Stimme. Die Bildung des Sängers besteht: 1. in der Tonbildung, 2. in der Intonation, 3. in der richtigen Aussprache und 4. im Athemholen.

Erster Abschnitt.

Die Tonbildung.

I. Die Gesangsorgane.

Vor Allem ist dem Sänger auch nothwendig, diejenigen Organe zu kennen, welche beim Gesange in Anspruch genommen werden.

Das erste derselben ist die Lunge, eine schwammige elastische Masse, welche mit ihrem rechten und linken Flügel die Brusthöhle ausfüllt. Beim Einathmen füllen sich die vielen kleinen Bläschen mit Luft. Die Luftröhre, eine elastische, aus knorpeligen Ringen bestehende Röhre, ist die Fortsetzung der Lunge, und ihr Obertheil wird der Kehlkopf genannt. Diesen bilden vier Ringe, welche unter dem Namen Adamsapfel äußerlich sichtbar sind.

Im Kehlkopfe sind zwei horizontal ausgespannte Häutchen, welche man Stimmbänder nennt.

Die Öffnung zwischen ihnen, durch welche die Luft ausströmt, heißt: Stimmritze.

In der Elasticität aller dieser Organe und der Mundbildung ist die Ursache der größeren und kleineren Höhe der Töne zu suchen.

II. Eigenschaften der menschlichen Stimme.

Die menschliche Stimme ist vom Alter, Geschlechte und der Körperconstitution abhängig, und fähig verschiedene Leidenschaften auszudrücken. Die tiefern Töne der menschlichen Stimme sind verschieden von den höhern,

und deßhalb zerfällt sie in zwei Hauptgattungen, d. i. Brust- und Kopfstimme; Nasenton, Kehlton, Gurgelton, Gaumenton sind Unterabtheilungen oder vielmehr fehlerhafte Nebenklassen.

Die Bruststimme gibt die tieferen Töne an, hat einen volleren Klang und scheint dem Gefühle nach aus der Tiefe der Brust hervorzukommen; die Kopfstimme, auch Halsstimme, Fistel, Falset, bringt die höheren Töne hervor, hat einen zarteren, feineren Klang und scheint nur in der Kehle zu entstehen. Diese beiden Gattungen von Stimmen begreift man unter dem Namen Register der Stimmen.

Jedem Register ist eine gewisse Anzahl von Tönen zugewiesen, obzwar es Mitteltöne gibt, die beiden Registern gemein sind, daher auch der Name Mittelstimme.

Der Umfang der verschiedenen Arten der menschlichen Stimme und die Gränze der beiden Register läßt sich nicht genau bestimmen. Die Töne der verschiedenen Register einer Stimme sind von Natur merklich genug von einander unterschieden; doch erfordert es ein geübtes Ohr, um die Register der weiblichen Stimme genau zu unterscheiden. Es ist schwierig, aber unumgänglich nothwendig, die beiden Register so vollkommen verbinden zu lernen, daß ihre Verschiedenheit gänzlich behoben, oder doch durch Kunst verborgen werde. Um dieß möglich zu machen, ist die einzige zweckmäßige Vorbereitung, die schwächeren und schlechten Töne der Stimme viel zu gebrauchen und so lange zu üben, bis sie den stärkeren und besseren wo möglich vollkommen gleich sind.

Vorzüglich schwierig ist es bei den Tönen, welche die natürliche Gränze bilden. Man singe solche Töne anfänglich langsam und nur nach und nach schneller nach einander, und wechsle so mit Brust- und Kopfstimme. Bei der langsamen Übung wird es gelingen, die schwächeren Töne zu verstärken und die stärkeren etwas zu mäßigen, um so die möglichste Gleichheit zu erreichen. Auch sehe man zugleich darauf, die Gränzen der beiden Register möglichst zu erweitern, dieses deßhalb, um den höhern Tönen mehr, den tieferen aber weniger Kraft geben zu können, da überhaupt die Stimme die Fähigkeit besitzt, verschiedene Grade des Tones zu entwickeln.

III. Vom Stimmansatze.

Zur Erzeugung eines schönen Tones ist vorerst eine ruhige gerade Haltung des ganzen Körpers erforderlich, man lehne sich nirgends an, und stehe nicht auf einem, sondern auf beiden Beinen, den Kopf aufrecht.

Die Öffnung des Mundes muß so beschaffen sein, daß ungefähr ein Zoll Raum zwischen den Zähnen bleibt, beiläufig wie man den Vokal *a* ausspricht. Die Zunge liege ihrer ganzen Länge nach schlaff

und ruhig. In dieser Stellung hole man Athem. Das Einathmen muß ohne alles Geräusch, das Ausathmen ohne Stoß oder Brusterschütterung geschehen. Nun singe man in dieser natürlichen ungezwungenen Stellung den Vokal *a*. Der Druck der Luft bei der Tonerzeugung ist ähnlich dem, wenn man *p* oder *k* ausspricht. Die Töne, bei welchen die Übungen angefangen werden, sind die mittleren, und erst dann dehne man den Stimmumfang nach oben und unten aus.

Man lerne den Ton zunächst schwach angeben und bis zum Forte anschwellen, eben so umgekehrt fange man den Ton stark an, und lasse ihn möglichst schwach verhallen, man vereinige sodann diese beiden Übungen, und indem man den Ton anschwellt, lasse man ihn auch wieder verklingen, wobei aber die größte Stärke in der Mitte der Tondauer einzutreten hat.

Niemand kann ohne irgend eine Anleitung sich zum Sänger selbst ausbilden, da für die Mundöffnung, Tonerzeugung, Tonbildung keine allgemeinen Regeln aufgestellt werden können, weil die Gesangsorgane und der Stimmcharakter bei einem jeden Menschen ganz verschieden sind, daher ein Lehrer hiezu unentbehrlich, um da, wo es möglich, und nöthig nachzuhelfen. Da dieses Werk vorerst für die angehende Geistlichkeit oder auch für Chorgesangsschulen bestimmt ist, so kann eine erschöpfende Anleitung vorzüglich zum Sologesange darin nicht gesucht werden, die in der Gesangschule für das Pariser Conservatorium, auch in der Gesangskunst von Nehrlich zu suchen und zu finden ist.

Zweiter Abschnitt.

Die Intonation.

An sich ist jeder Ton rein, er wird aber unrein, sobald er in Verbindung mit andern Tönen steht, und mit diesen in kein akustisch richtiges Verhältniß gebracht werden kann. Die Ursache einer fehlerhaften Intonation (Detonation) liegt in der ungünstigen Beschaffenheit der Gesangsorgane, vorzüglich in der Structur der Stimmbänder; oft hört der Sänger recht gut, daß er unrein singt, hat aber die Stimme nicht in seiner Gewalt.

Die Bildung der Stimme, sonach auch der Intonation (das Treffen der Töne) beginne man bei einem rein gestimmten Instrumente, und diese muß ausharrend fortgesetzt werden, bis man im Stande ist, von jeder Tonhöhe eine gehörige Vorstellung zu haben, und jedes Intervall rein und mit Sicherheit in jeder Bewegung anzugeben.

Dritter Abschnitt.

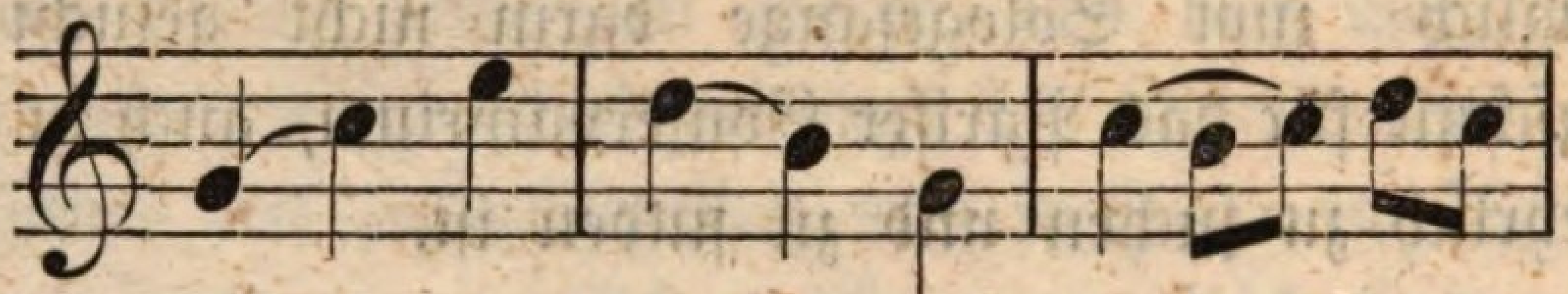
Die richtige Aussprache.

Erst durch die Verbindung des Wortes mit dem musikalischen Klange der menschlichen Stimme entsteht der Gesang und enthält dann seine volle Bedeutung, daher ist die deutliche Aussprache eine der ersten Forderungen, welche an den Sänger gemacht werden muß.

Deßhalb muß die Stimme auf alle Vocale, und mit diesen vereinigt, im ganzen Umfange der Stimme, in allen Graden der Stärke und Geschwindigkeit geübt werden, weil der Ton nur mit den Vocalen gehalten wird, deßhalb diese Ausbildung nothwendig ist.

Man übe zuerst das *A*, und setze dann diese Übungen fort, verwechsle nie *A* mit *O* oder *E*, sondern spreche die Vocale immer deutlich, rein ohne alle fehlerhaften Dialekte und wohlklingend aus.

Bei den Dyphtongen *ai*, *ei*, *eu*, *au* und *äu* wird bei längeren Noten stets der erste Vocal ausgehalten, und erst am Schlusse der betreffenden Note wird der zweite Vocal so schnell und so leicht als möglich ausgesprochen:



Geschrieben:	Wai - se,	bei - ne,	trau - te.
Gesungen:	Wa - ise,	da - ine,	tra - ute.
falsch:	Wai - se,	bei - ne,	trau - te.

Die Consonanten werden eben so ausgesprochen wie der zweite Vocal der Dyphtongen. Man unterscheide *d* und *t*, *b* und *p* u. s. w. Man singe Deus und nicht Dejus, Oremus und nicht Noremus u. dgl.

Vierter Abschnitt.

Vom Athemholen.

Das Athemholen zur Tonbildung wurde schon oben besprochen, nun fragt sich aber, wann man Athem holen soll und kann?

Zur Hauptregel soll hier dienen:

1. Man soll jeden musikalischen Gedanken in einem Athem vortragen, und nur bei einem natürlichen Abschnitte des Gedankens kann man Athem holen.

2. Der Zusammenhang der Worte darf durch Athemholen nicht getrennt werden.

Es wäre daher falsch: Lie - be See - le oder die - Freude, dein- Auge, oder wohl gar die Gott - heit u. s. w. zu singen.

3. Man hole Athem bei jeder Pause, und

4. vor jeder langen Note, jedem Laufer, Fermate oder Cadenz.

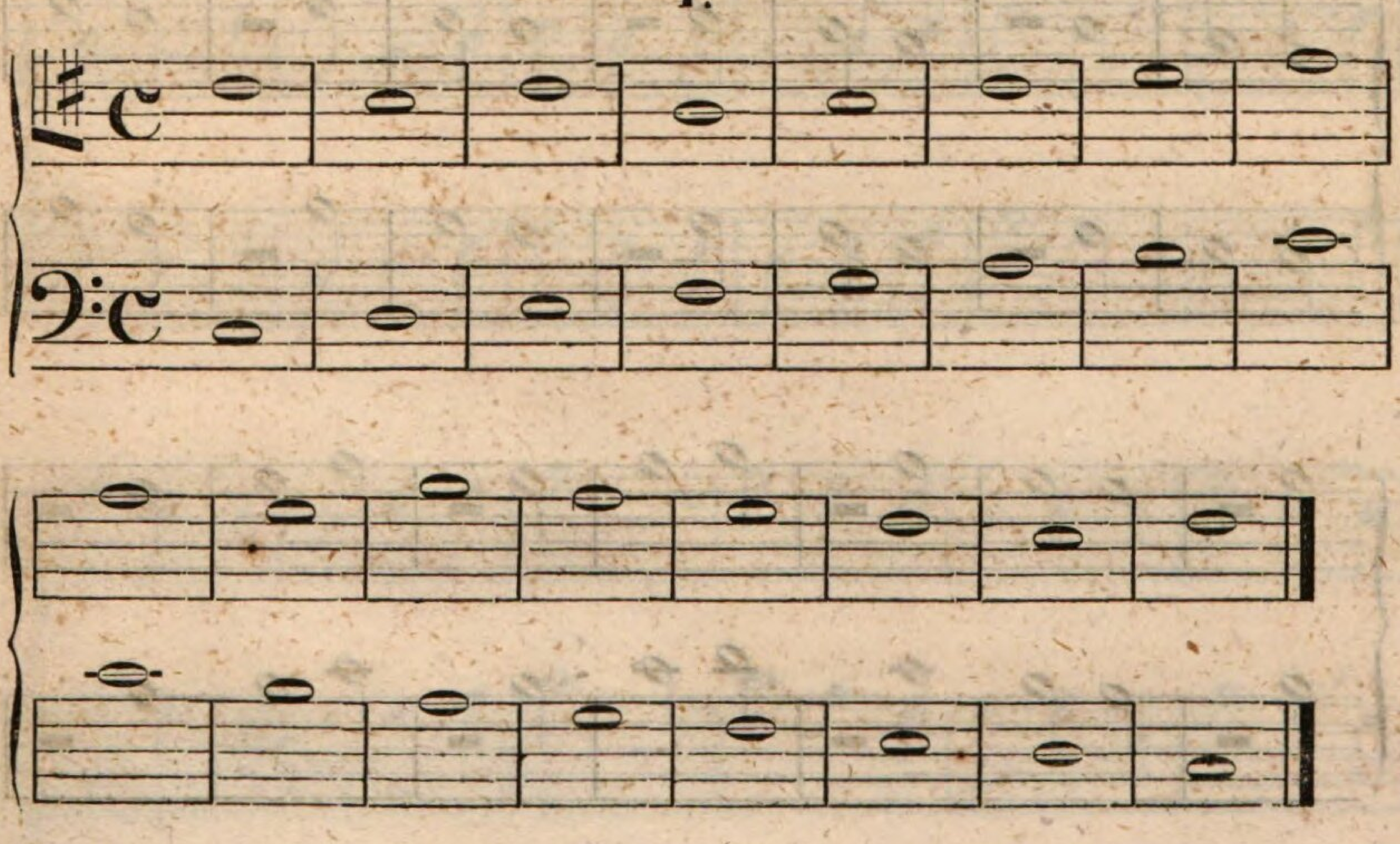
Fünfter Abschnitt.

Von den Singübungen.

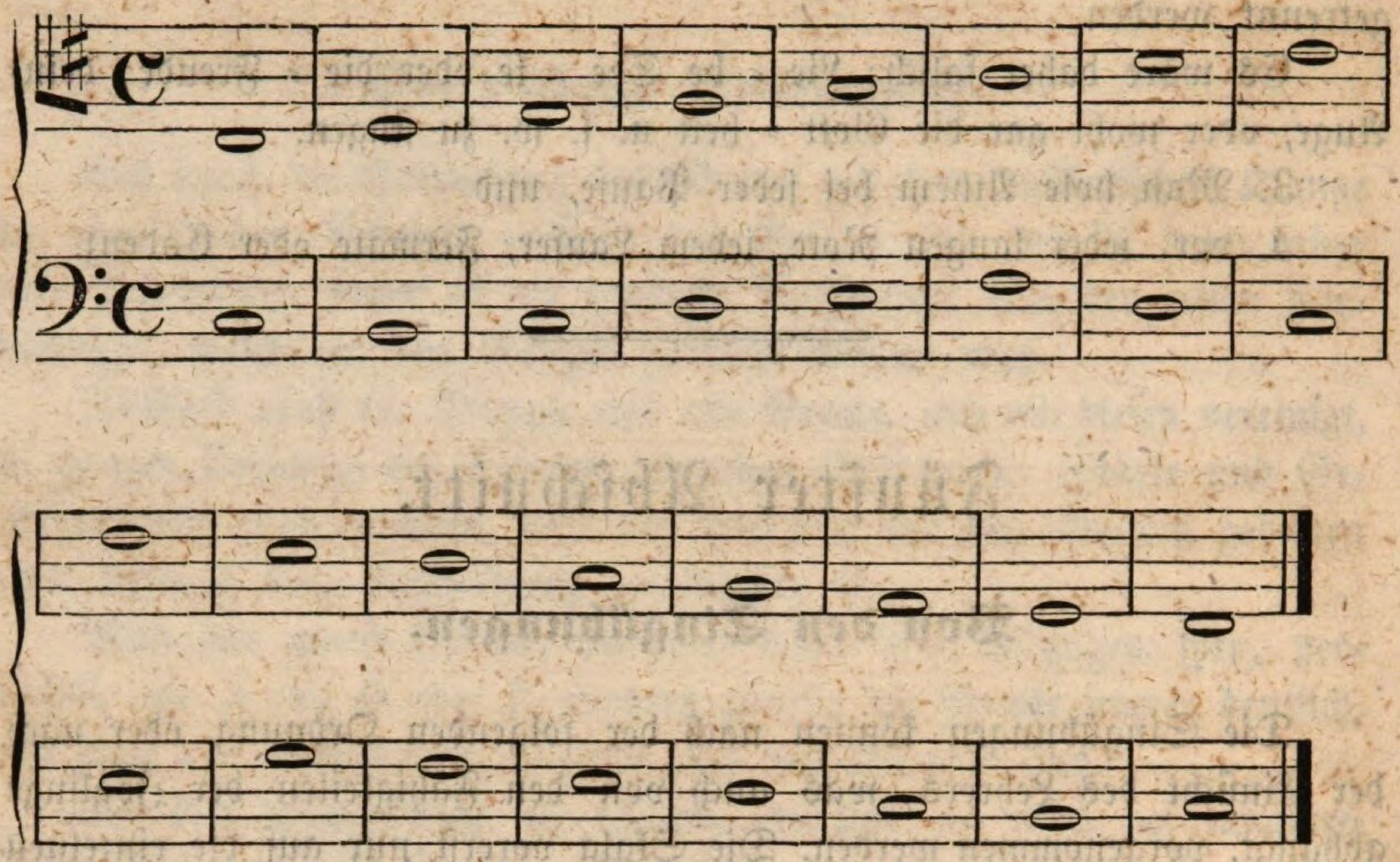
Die Singübungen können nach der folgenden Ordnung oder nach der Einsicht des Lehrers, was auch von den Fähigkeiten der Zöglinge abhängt, vorgenommen werden. Die Skala vorerst nur auf die einzelnen Vocale; vorheilhaft ist es, um Kenntniß der Noten und ihre richtige Intonation zu erlangen, jede Note zu benennen und so die nachfolgenden Übungen zu singen; da aber bei unserer Notenbenennung nur allein zwei Vocale *a* und *e* vorkommen, so ist zur ferneren Stimmausbildung die französische Tonbenennung *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* der unsrigen vorzuziehen, und mit dieser die Gesangsübungen fortzusetzen. Nach Bedarf können noch folgende Übungen für Soprani und Alti ebenfalls gebraucht und allenfalls mit andern Schlüsseln umgeschrieben werden.

Gesangsübungen (Solfeggien).

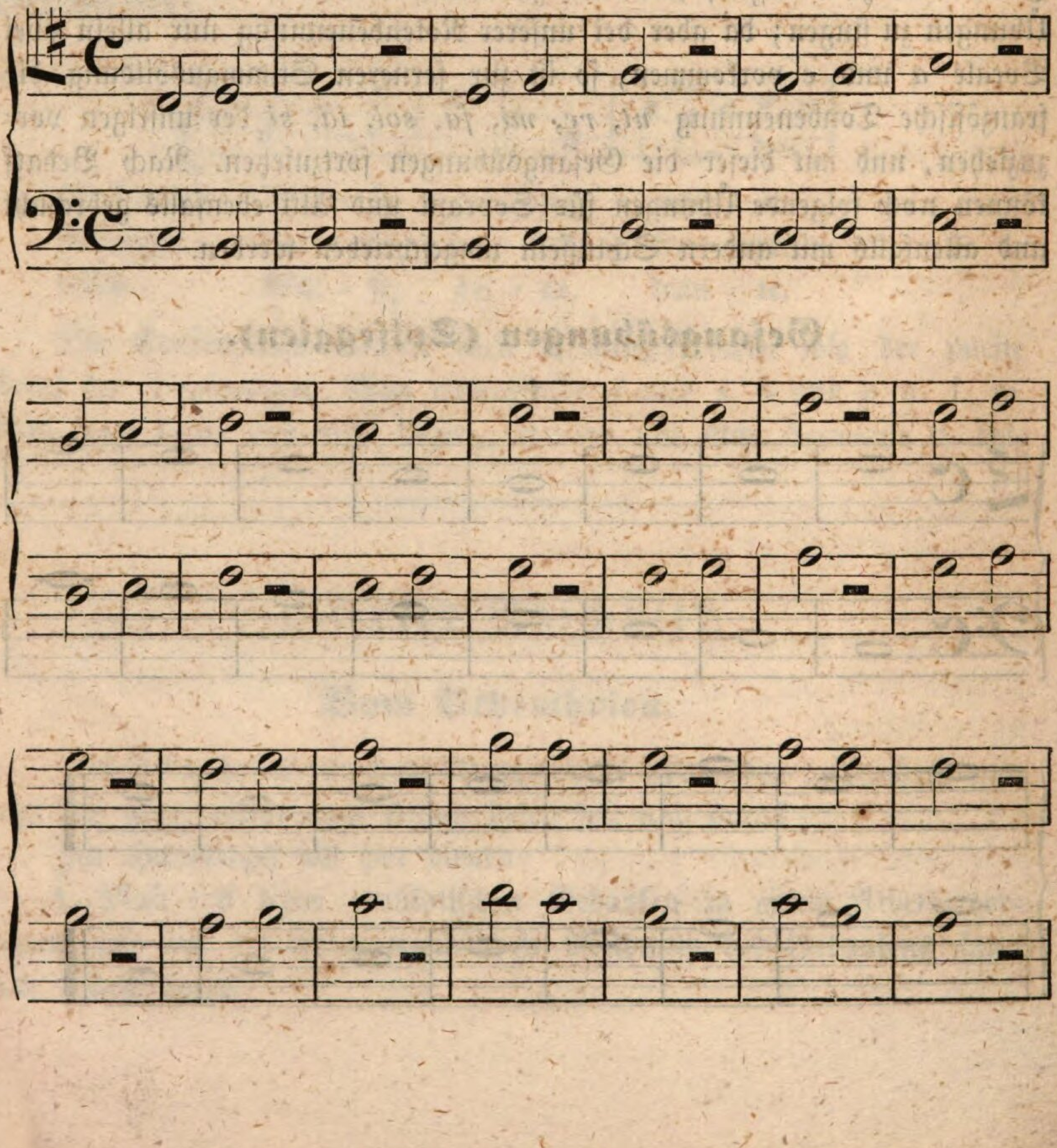
1.

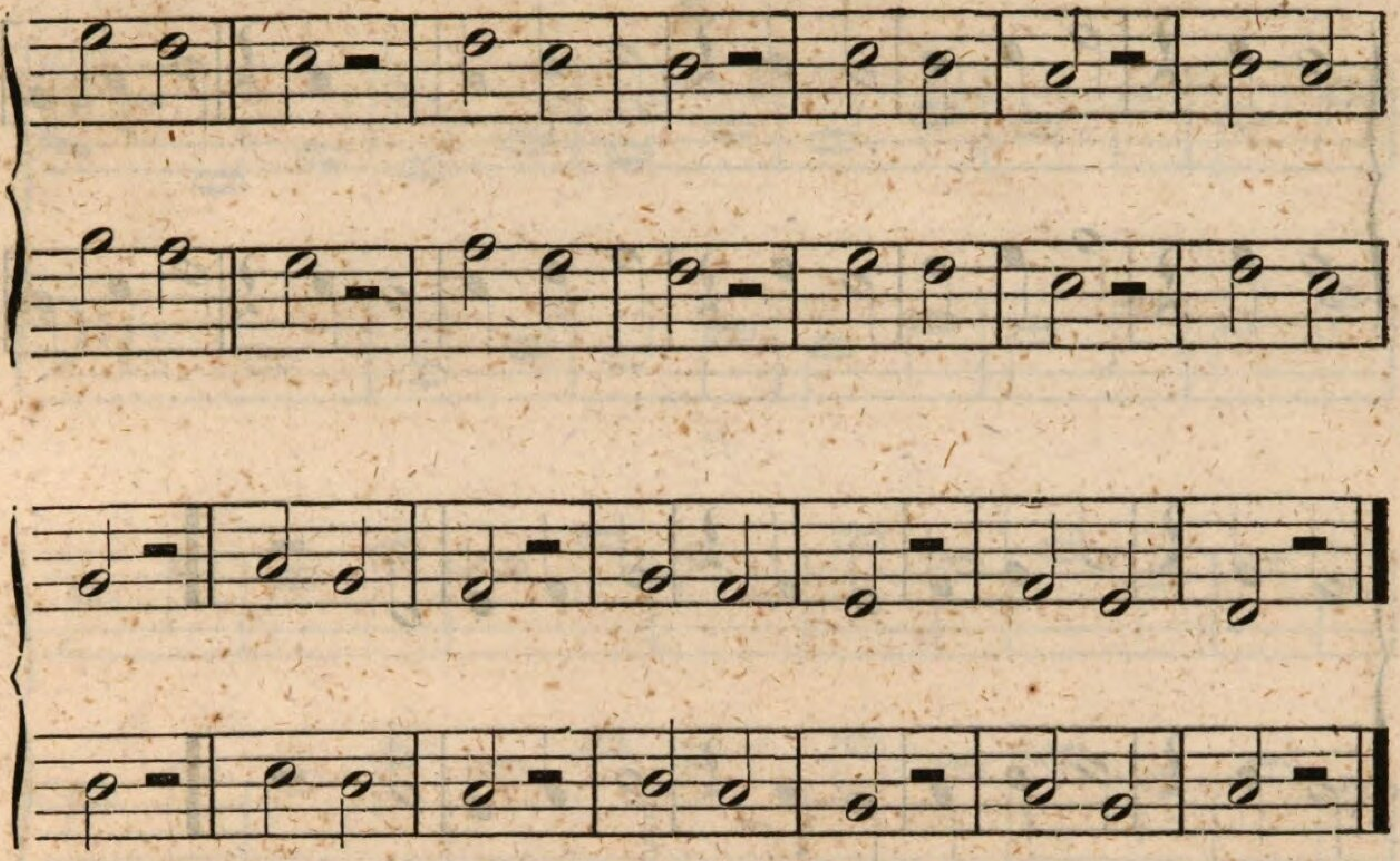


2.

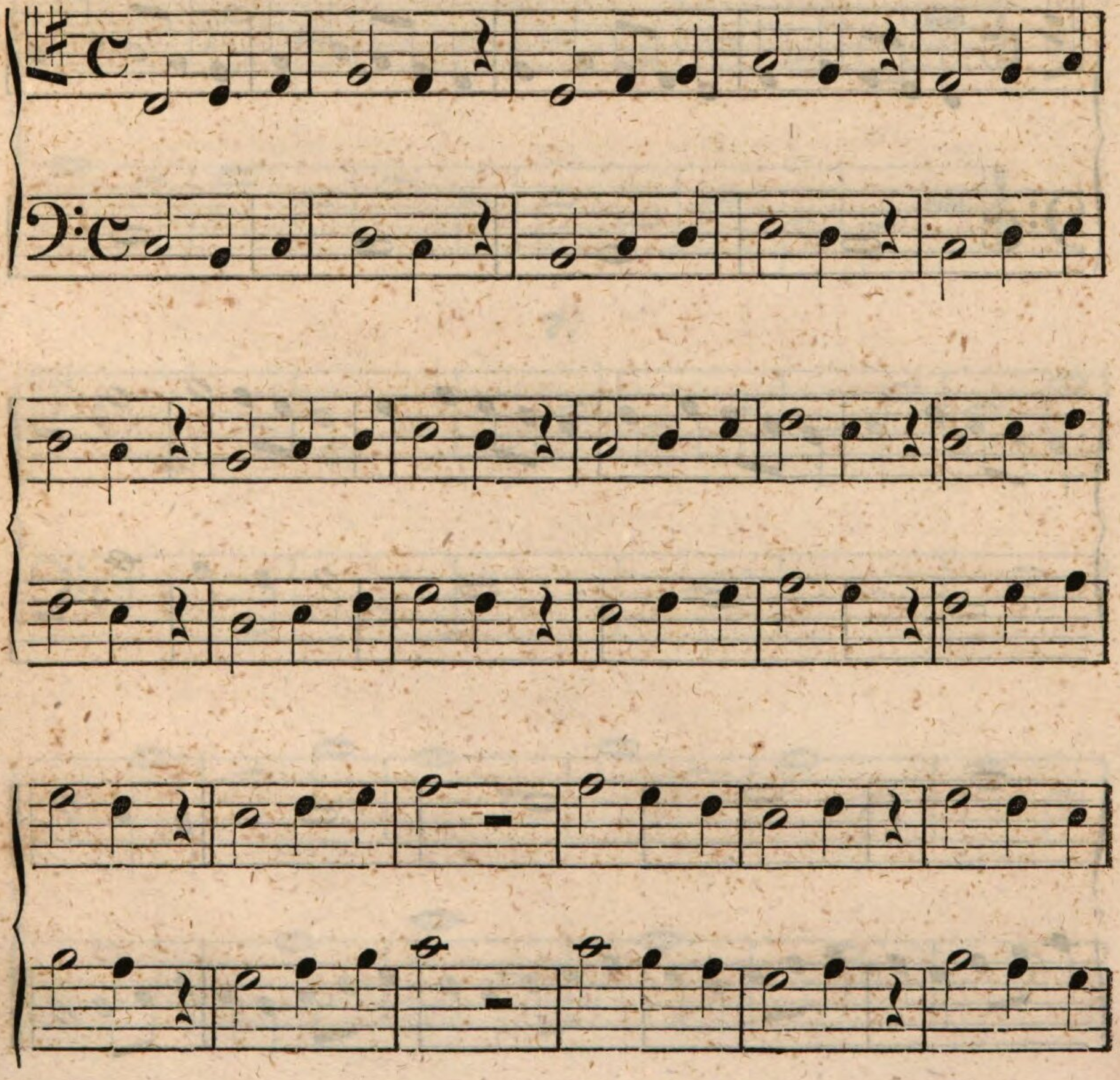


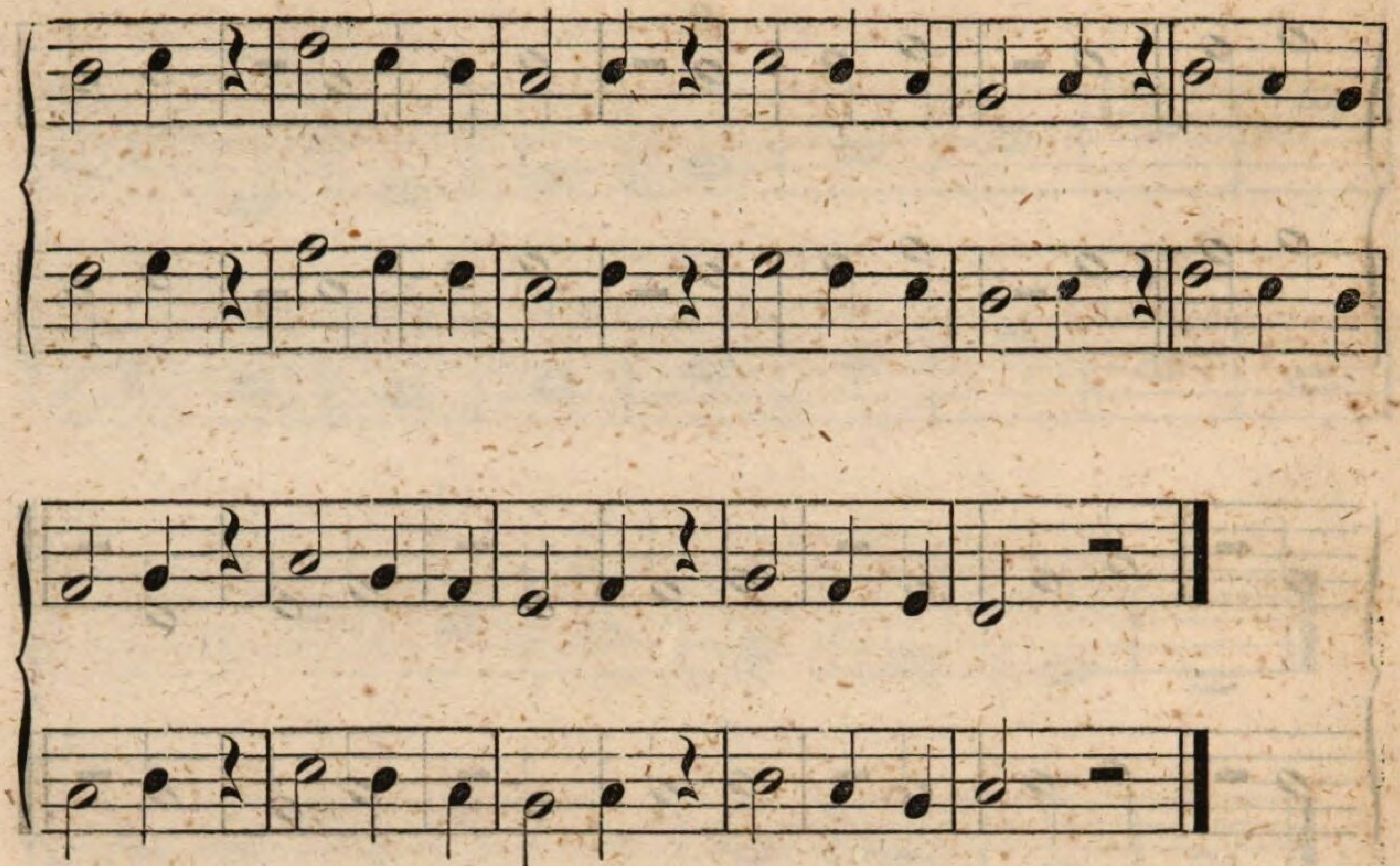
3.



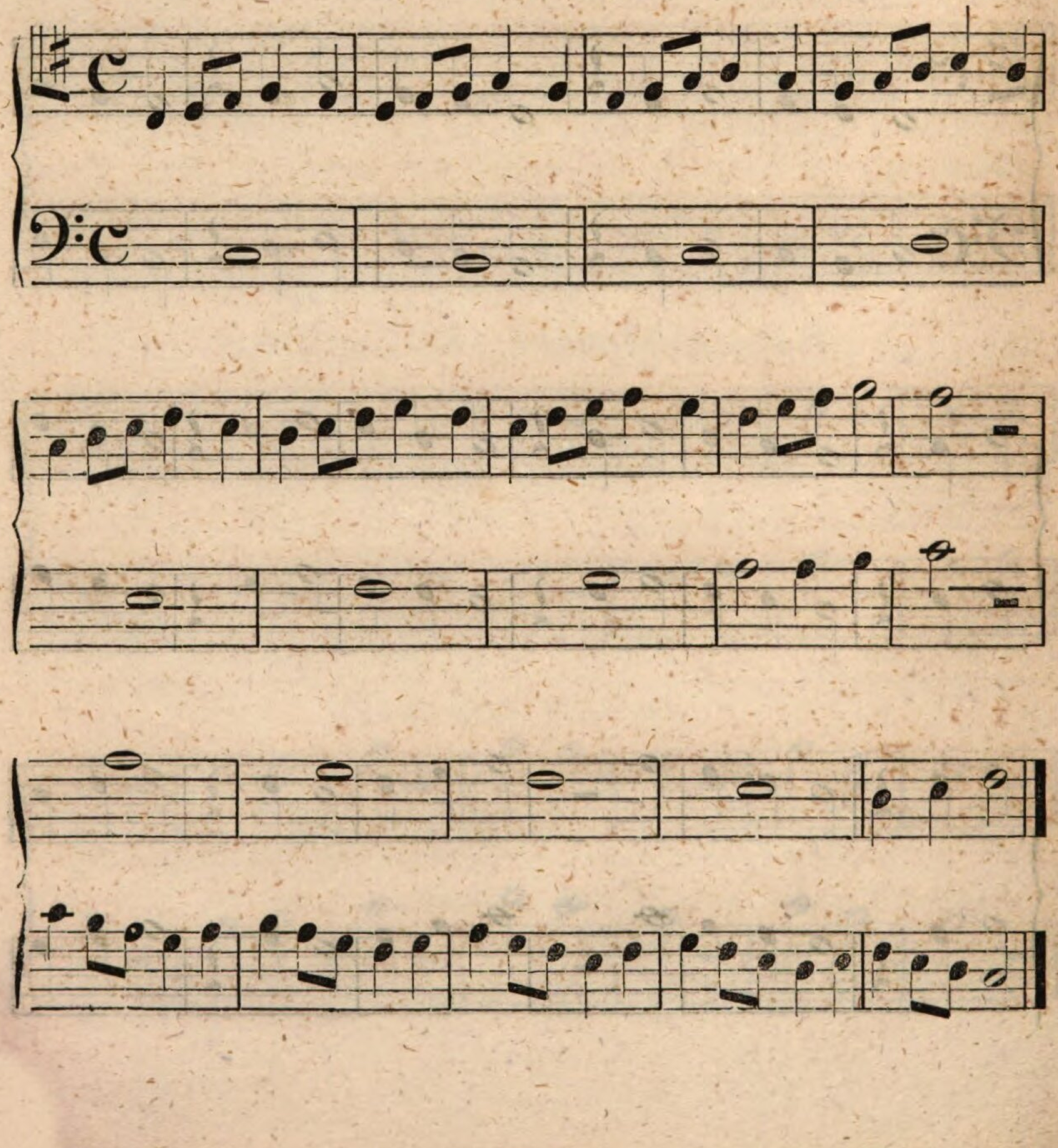


4.

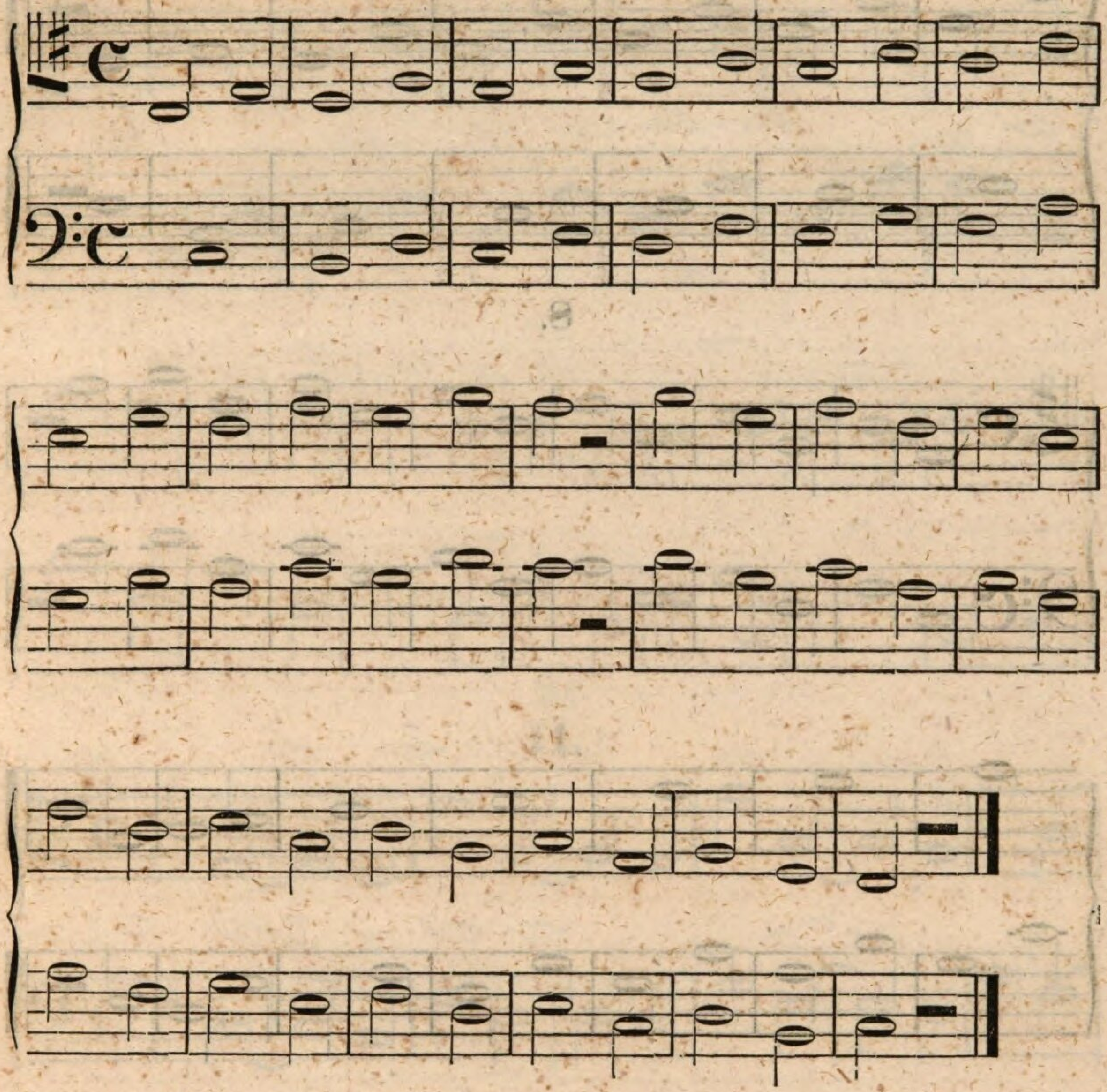




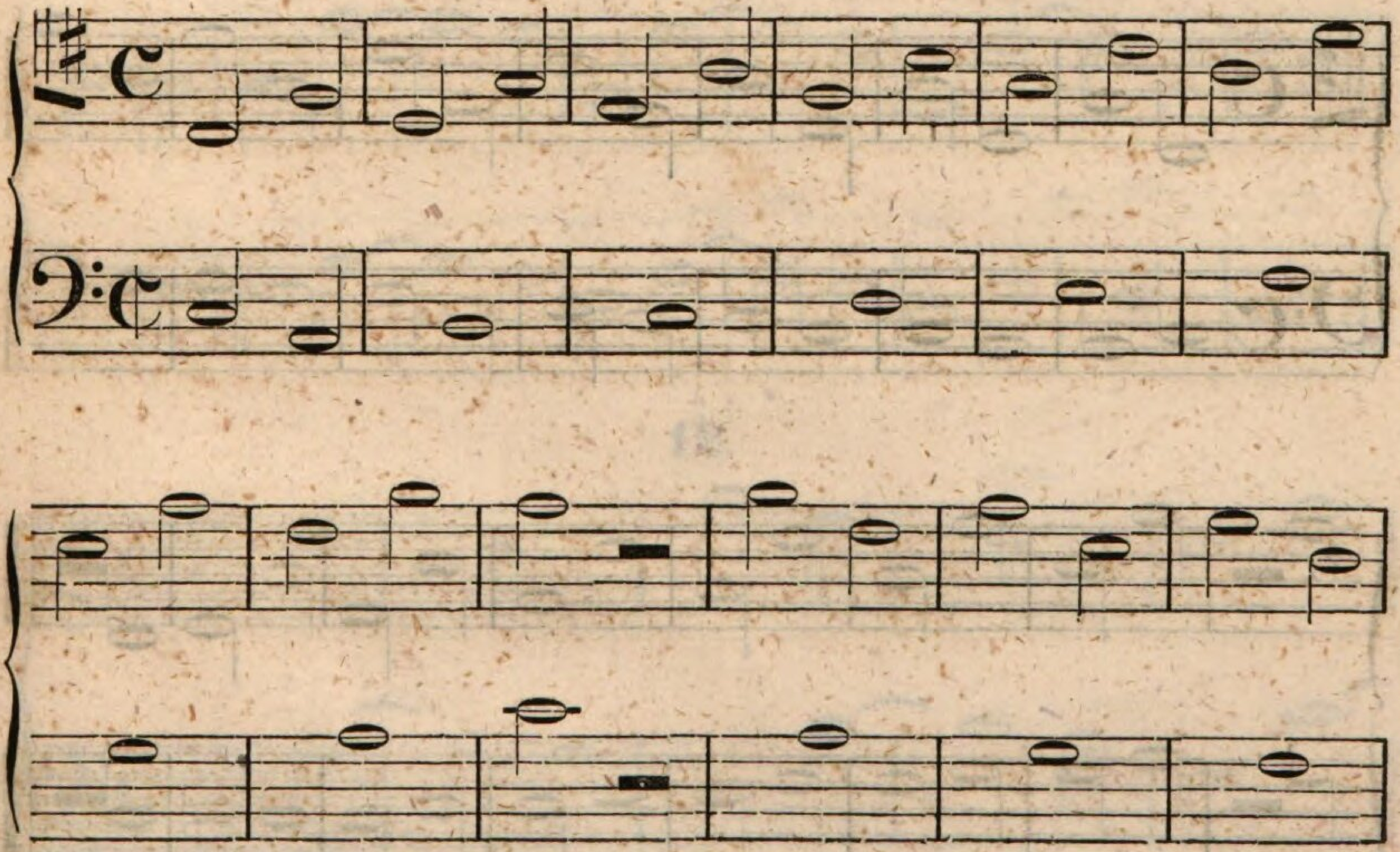
5.

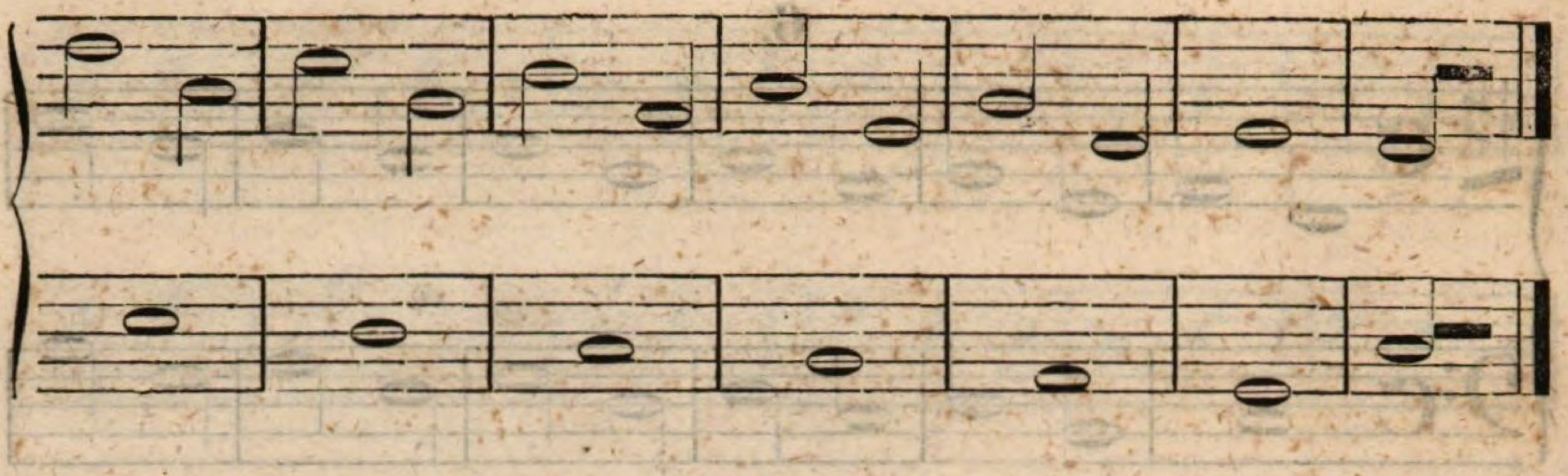


6.

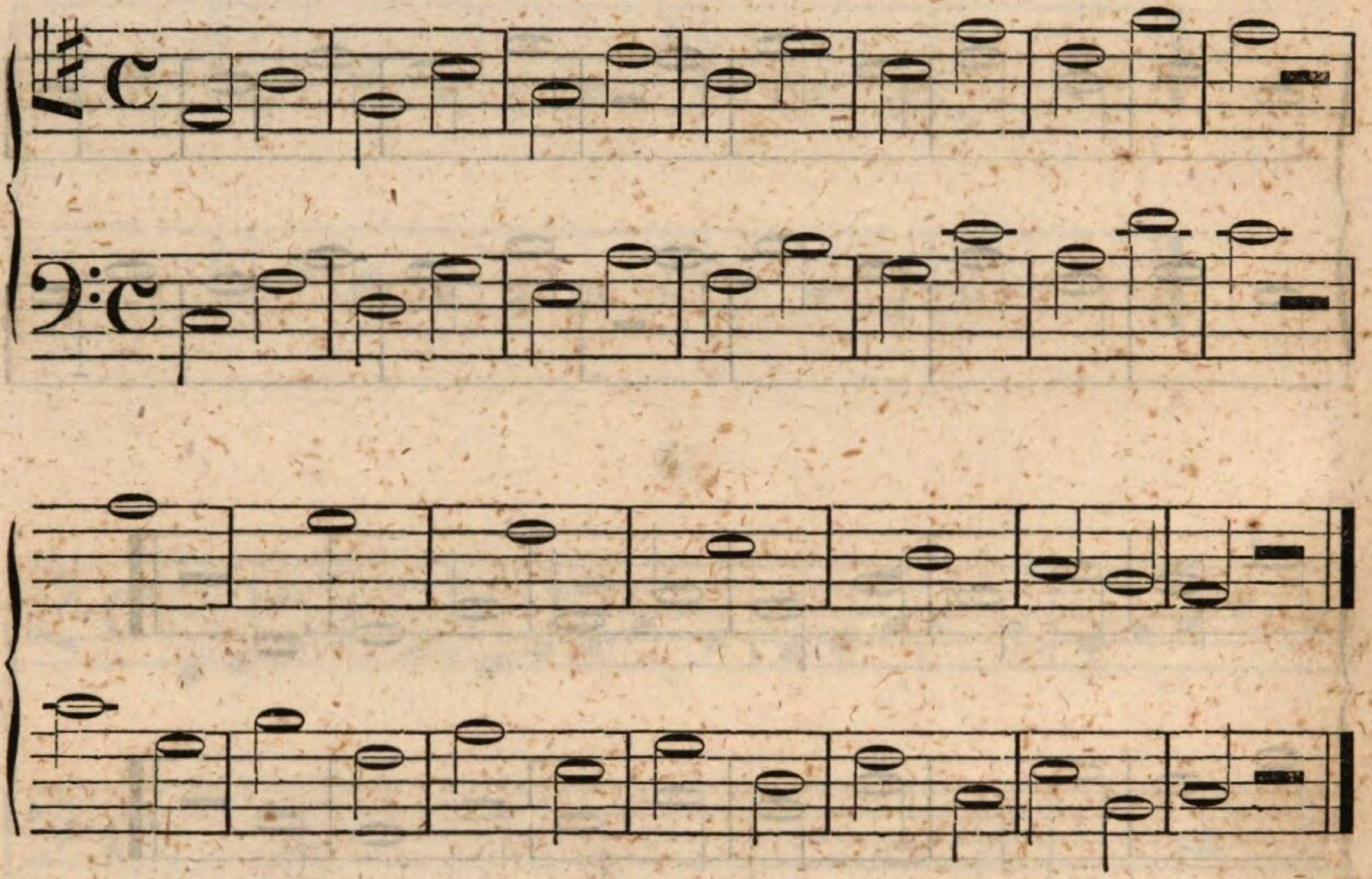


7.

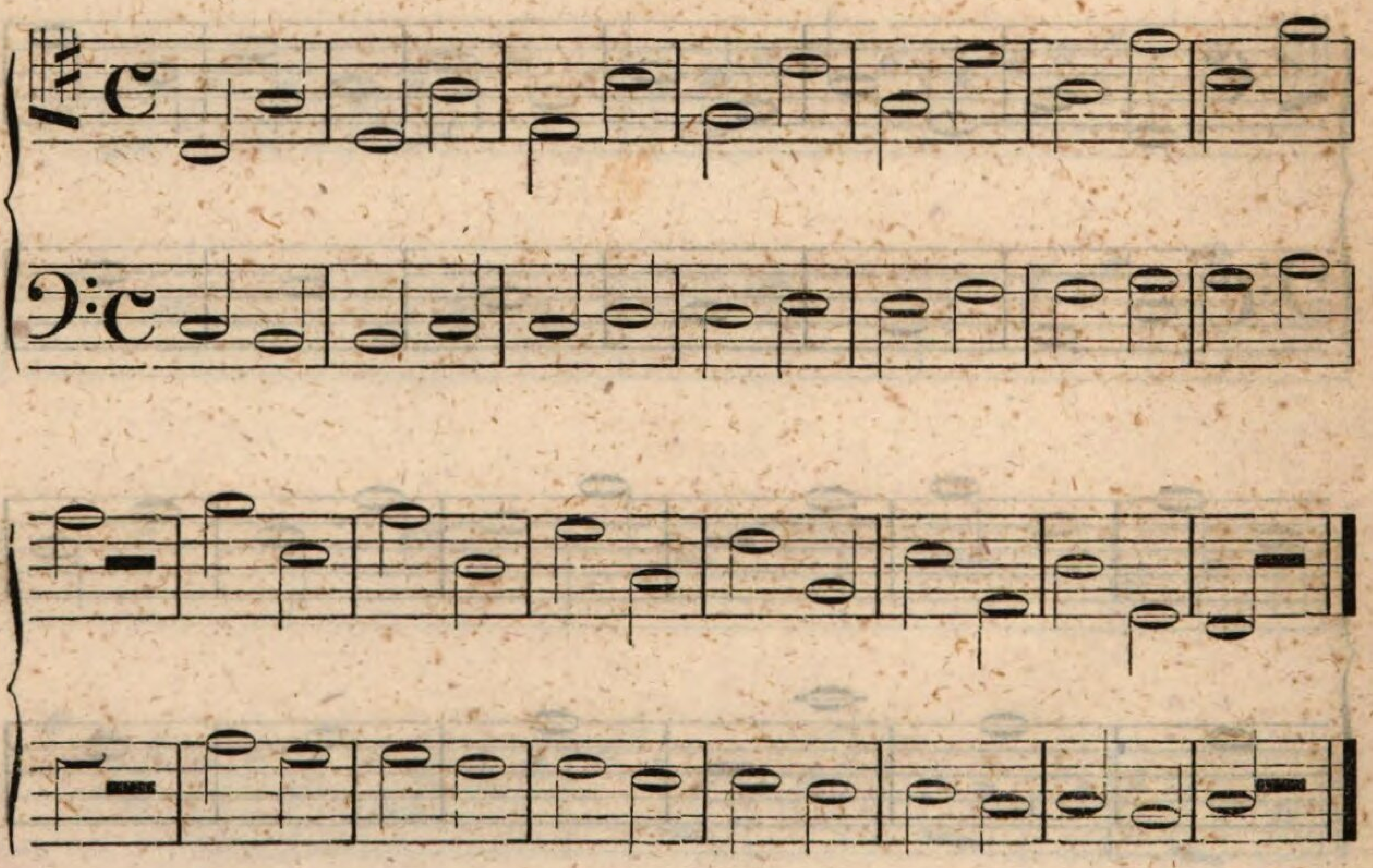




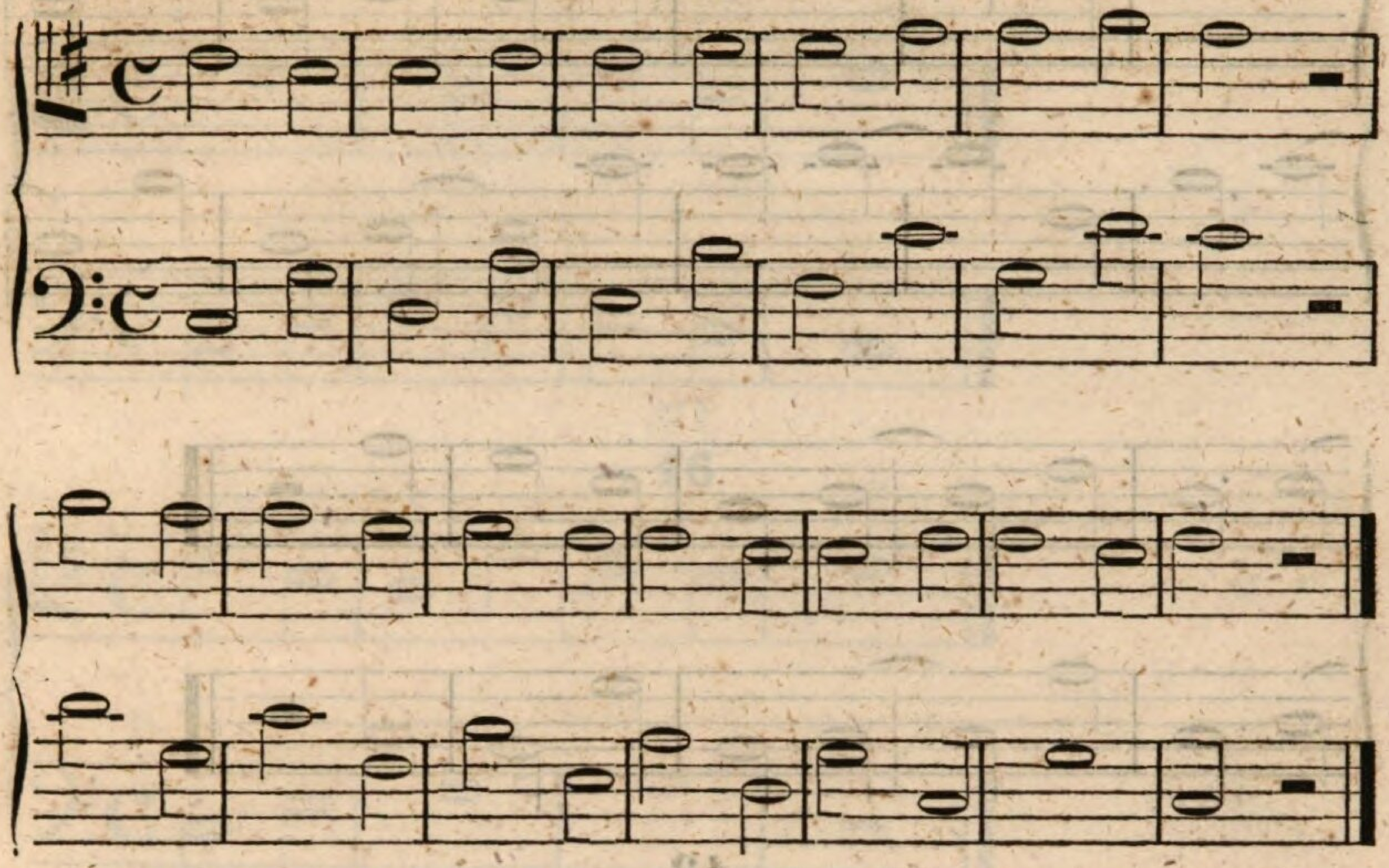
8.



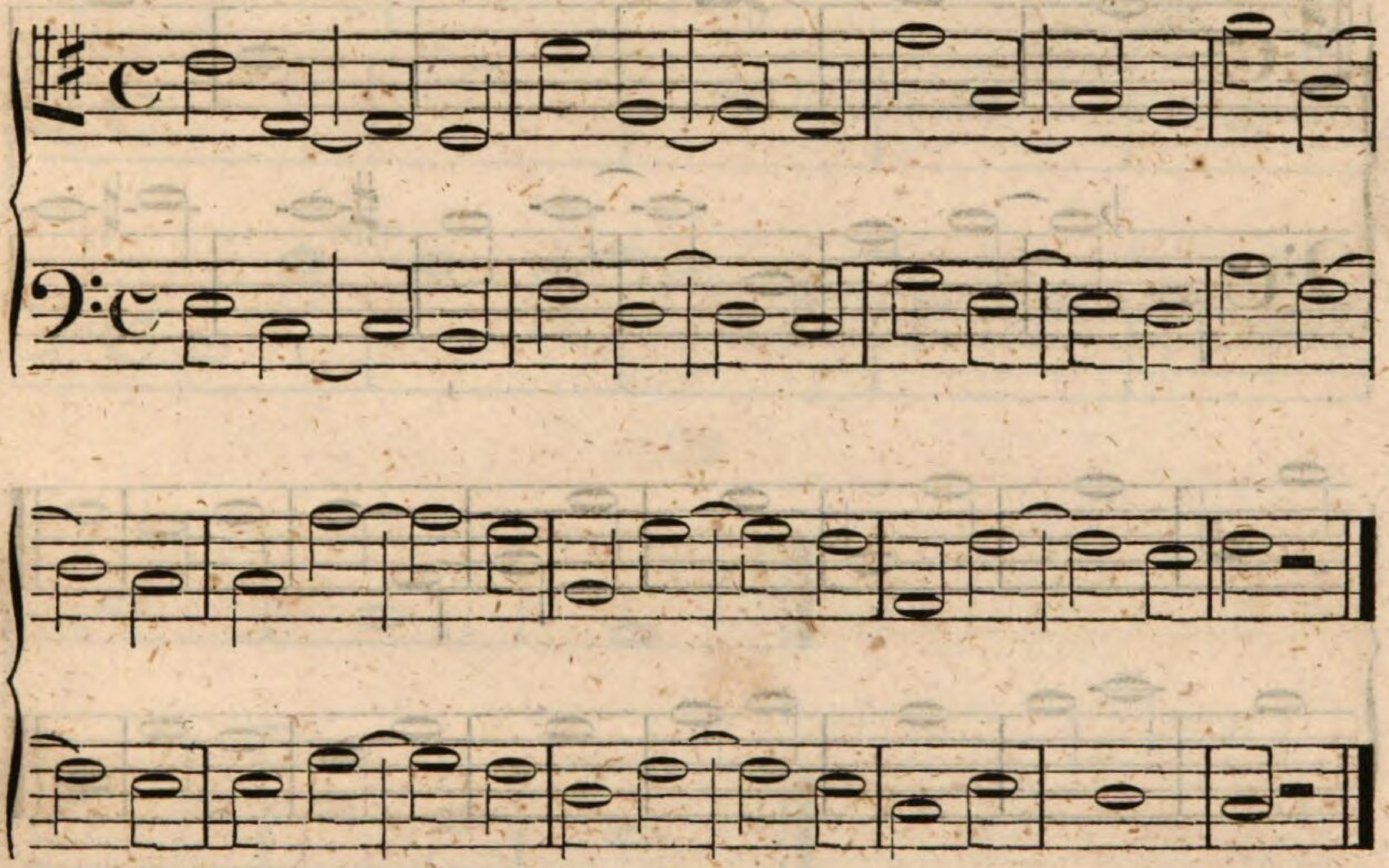
9.



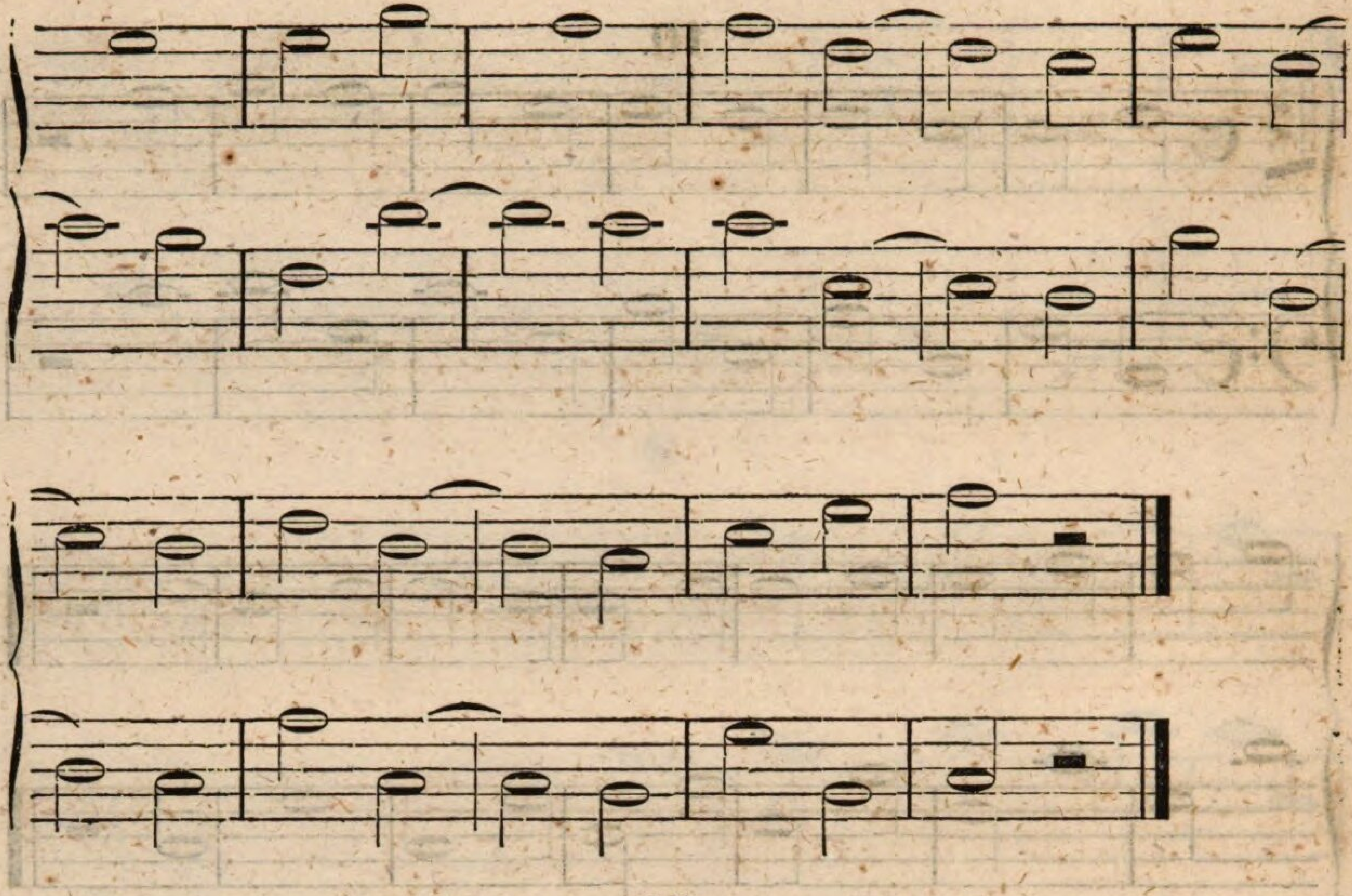
10.



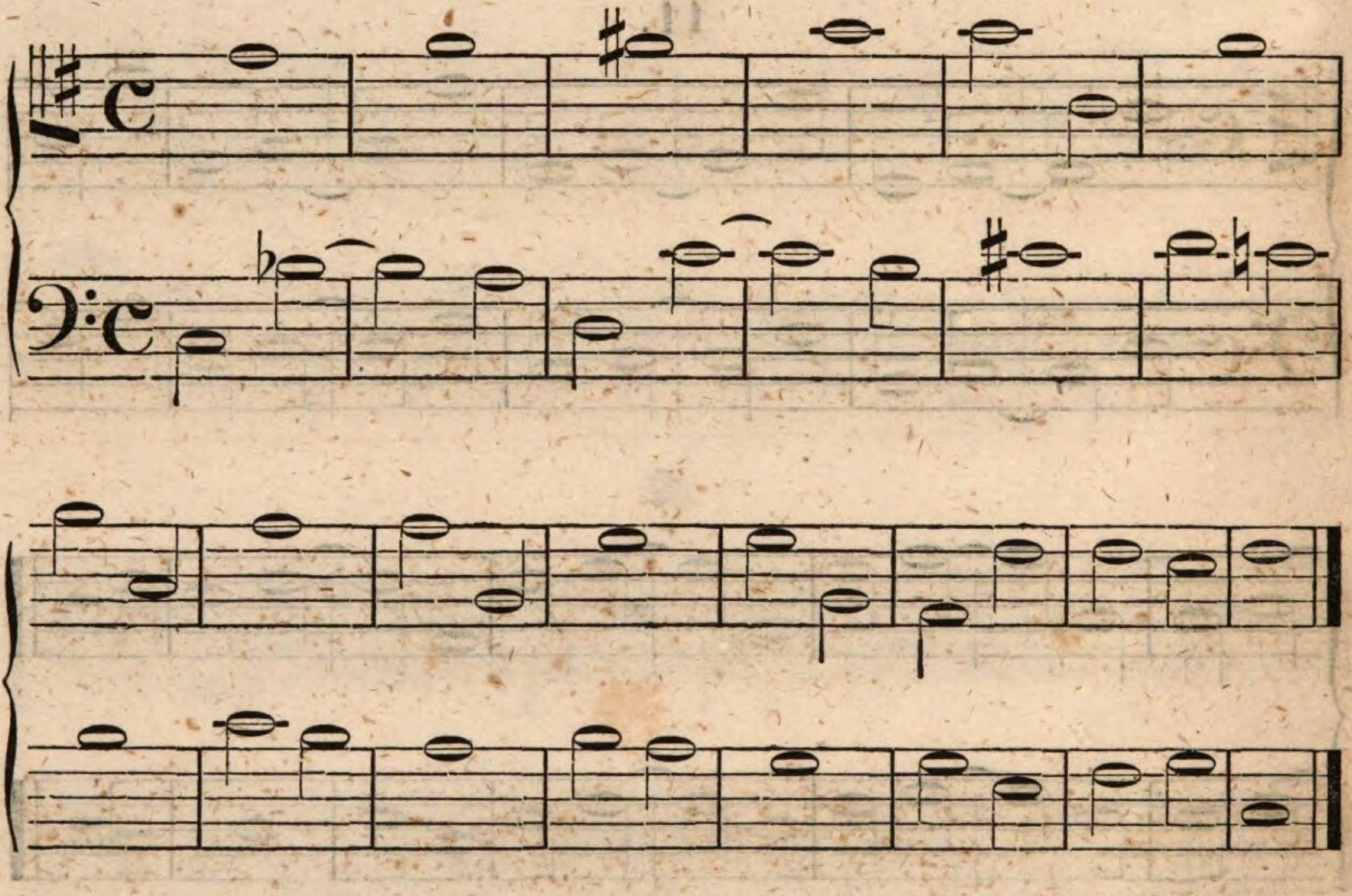
11.



12.



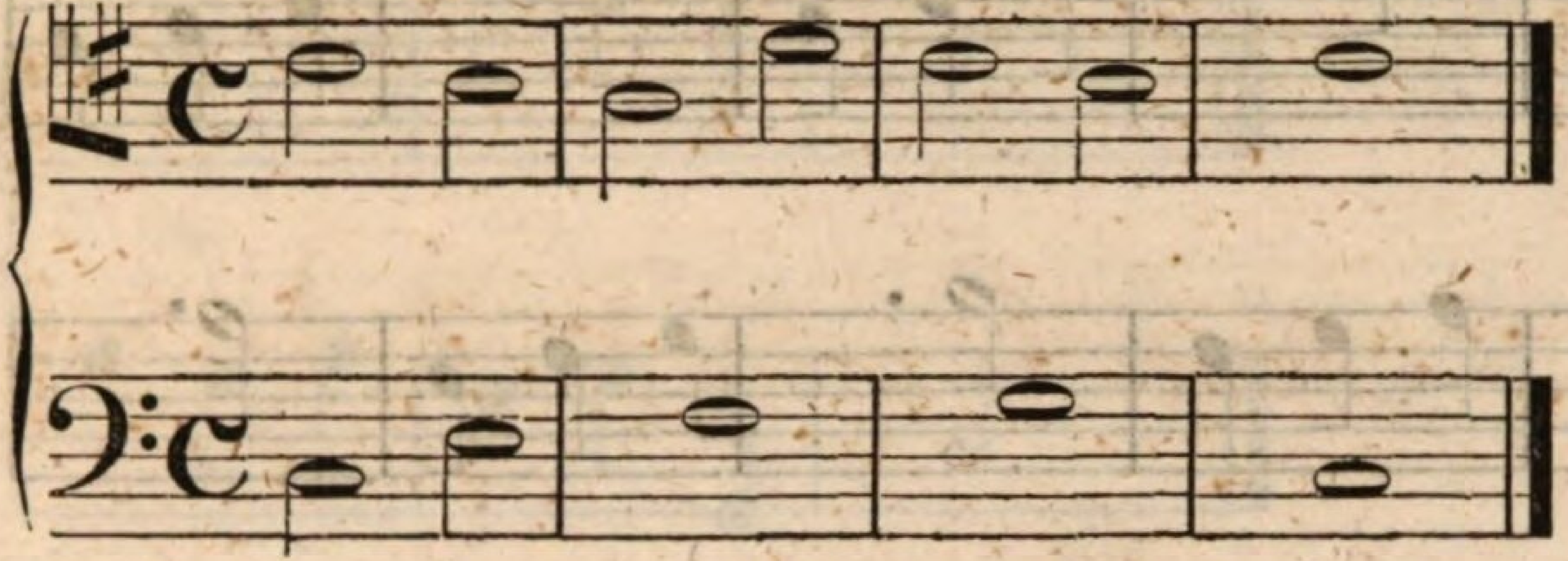
13.



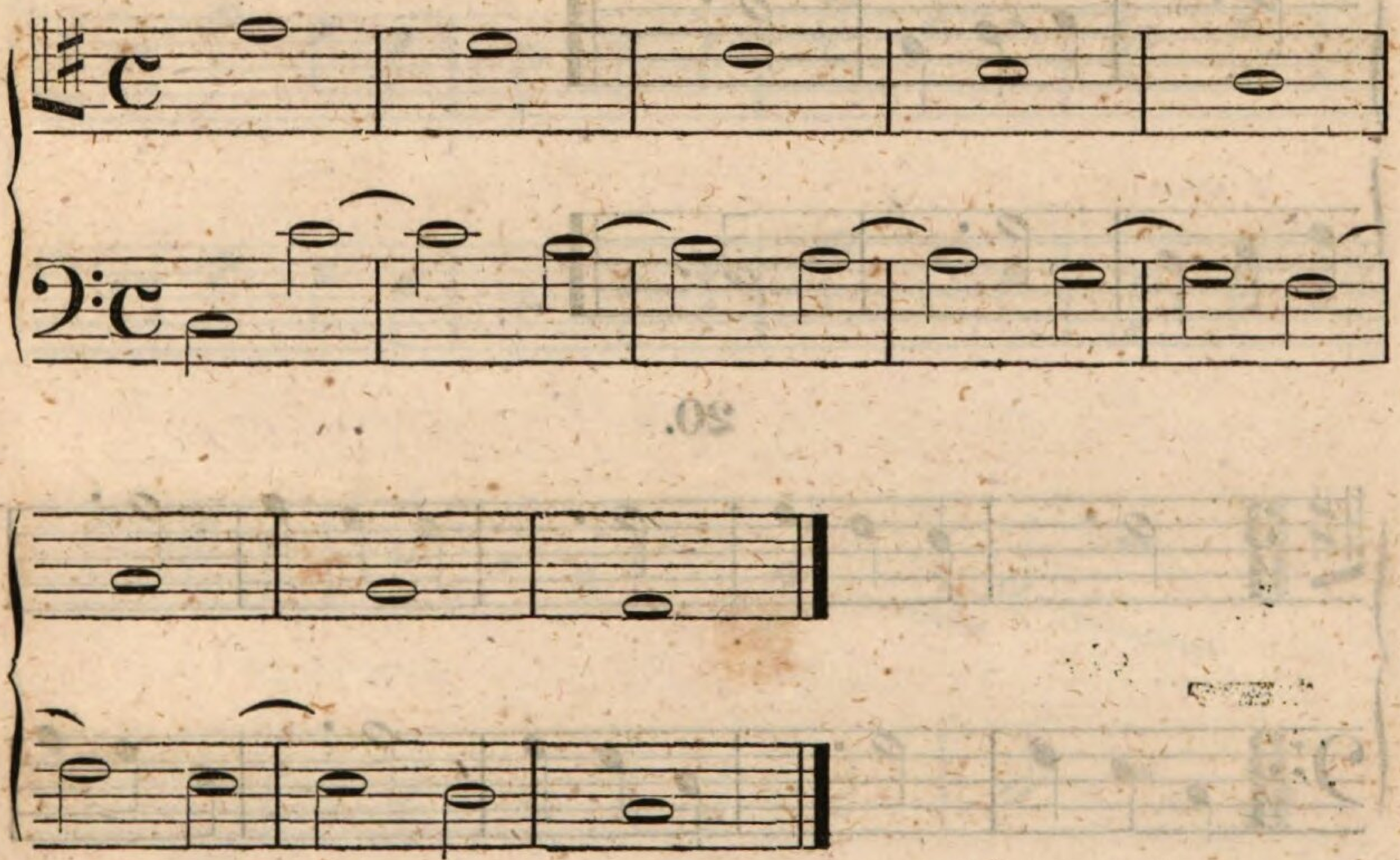
14.

15.

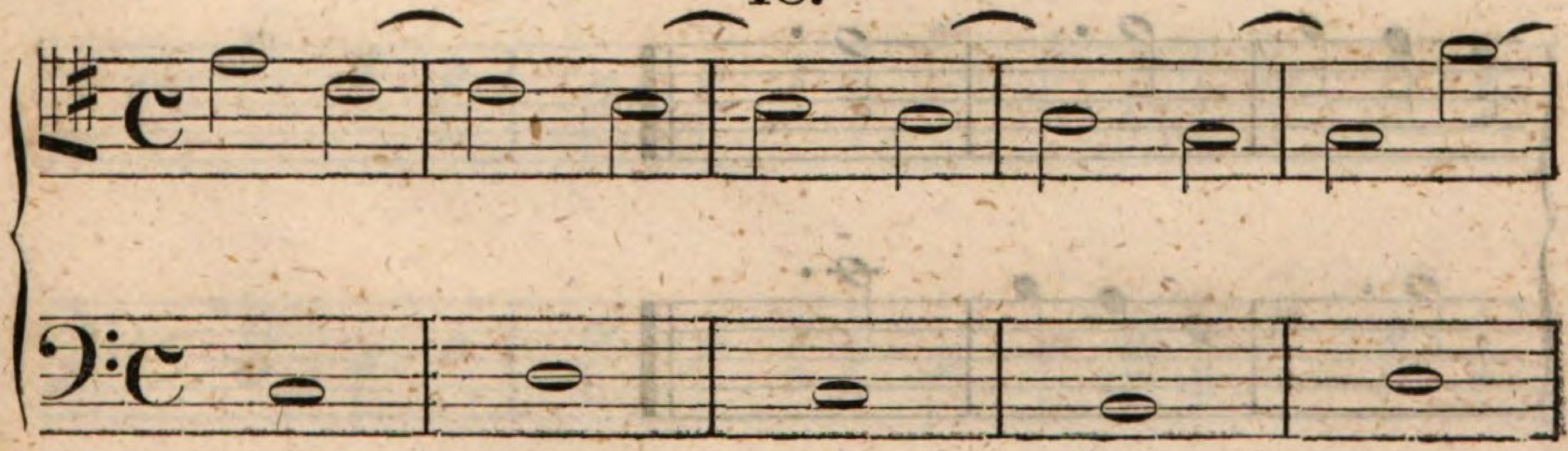
16.



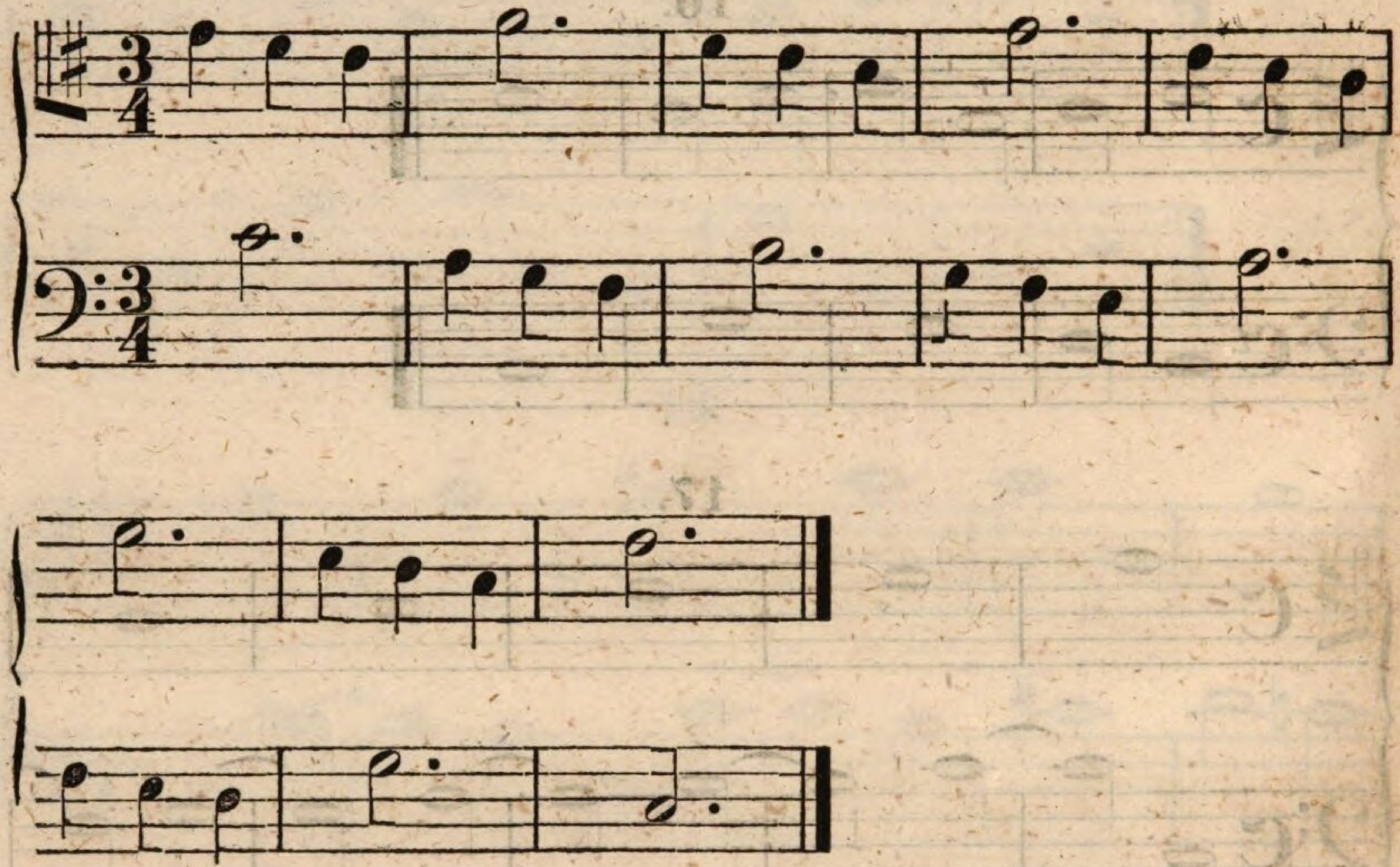
17.



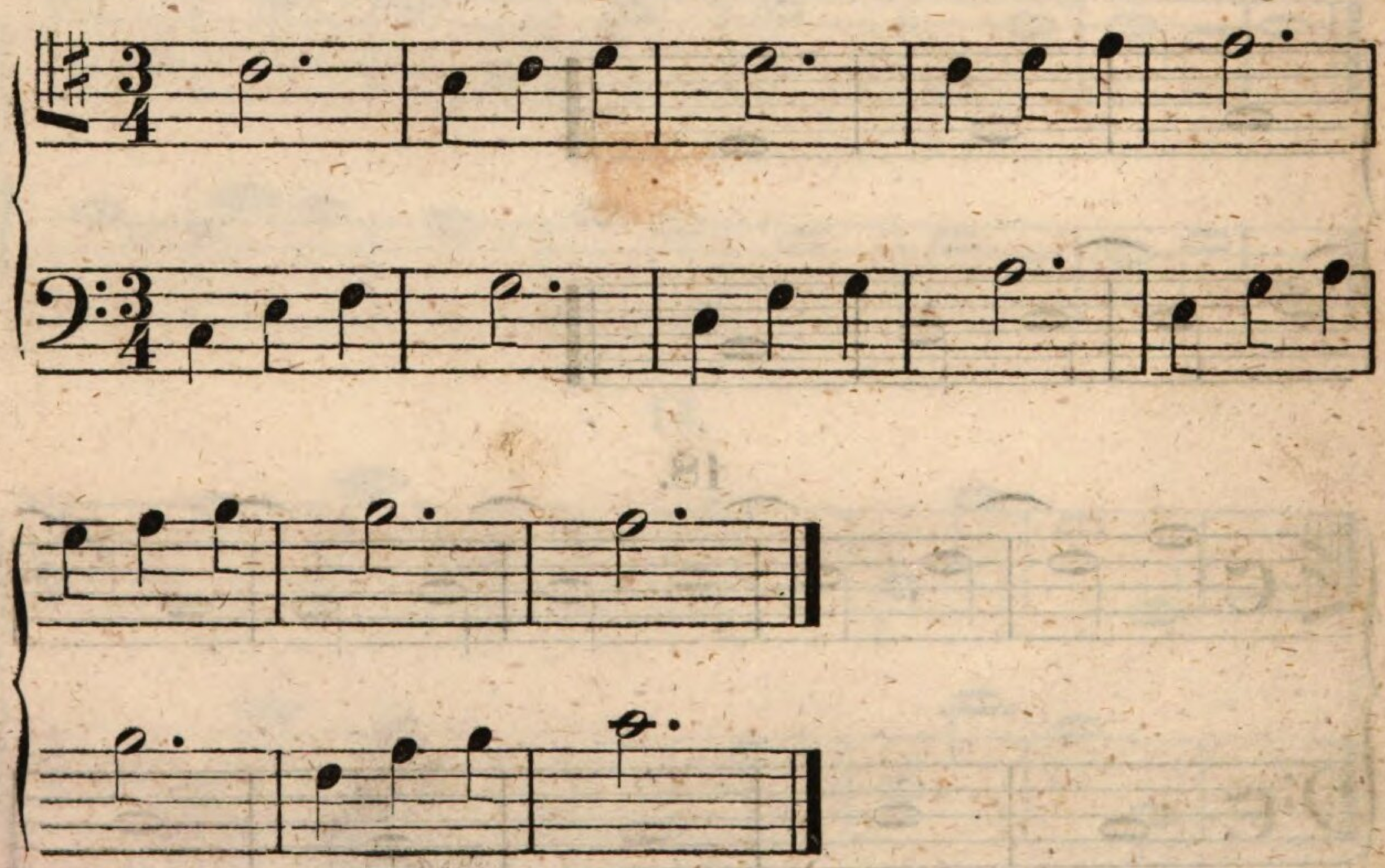
18.



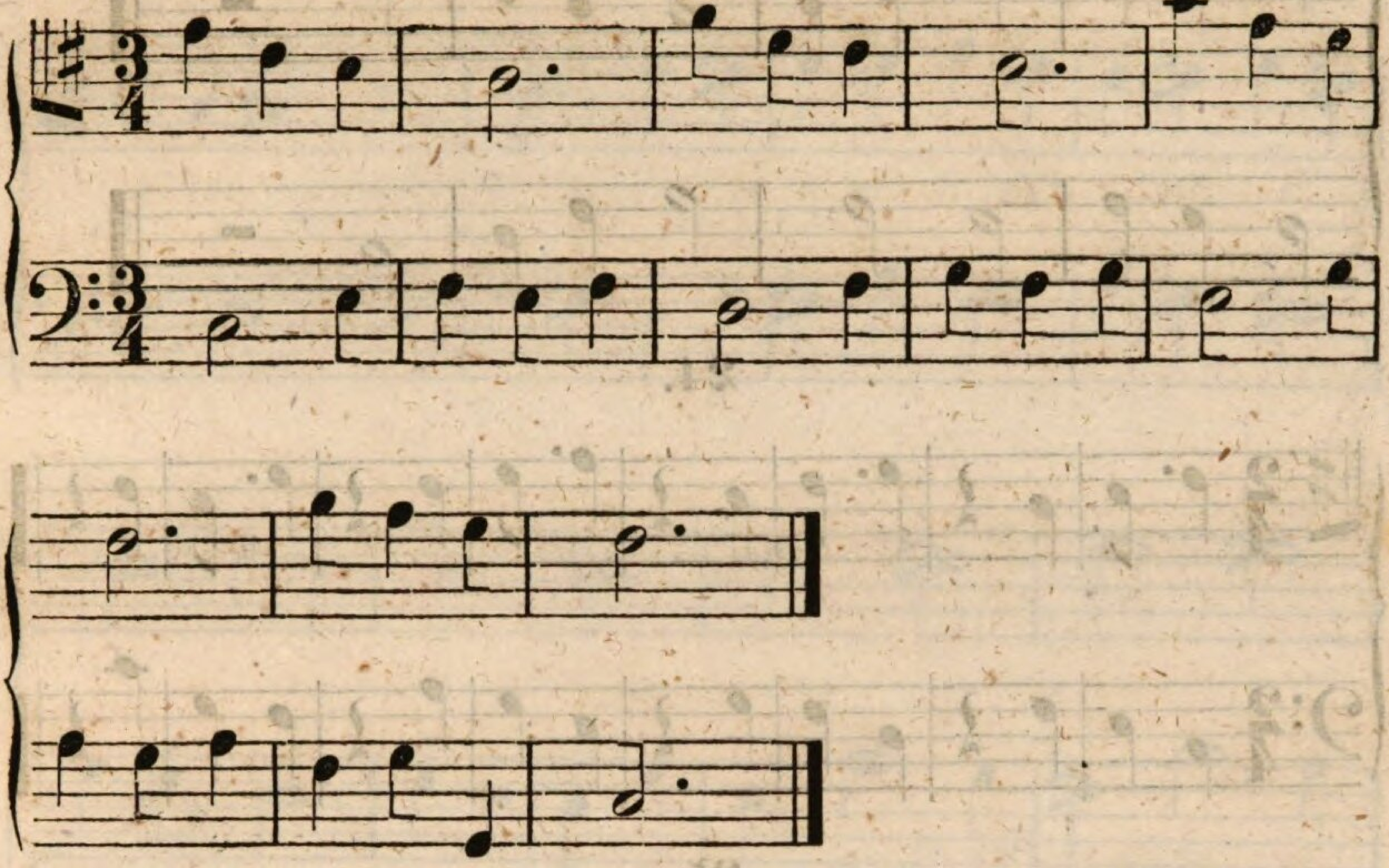
19.



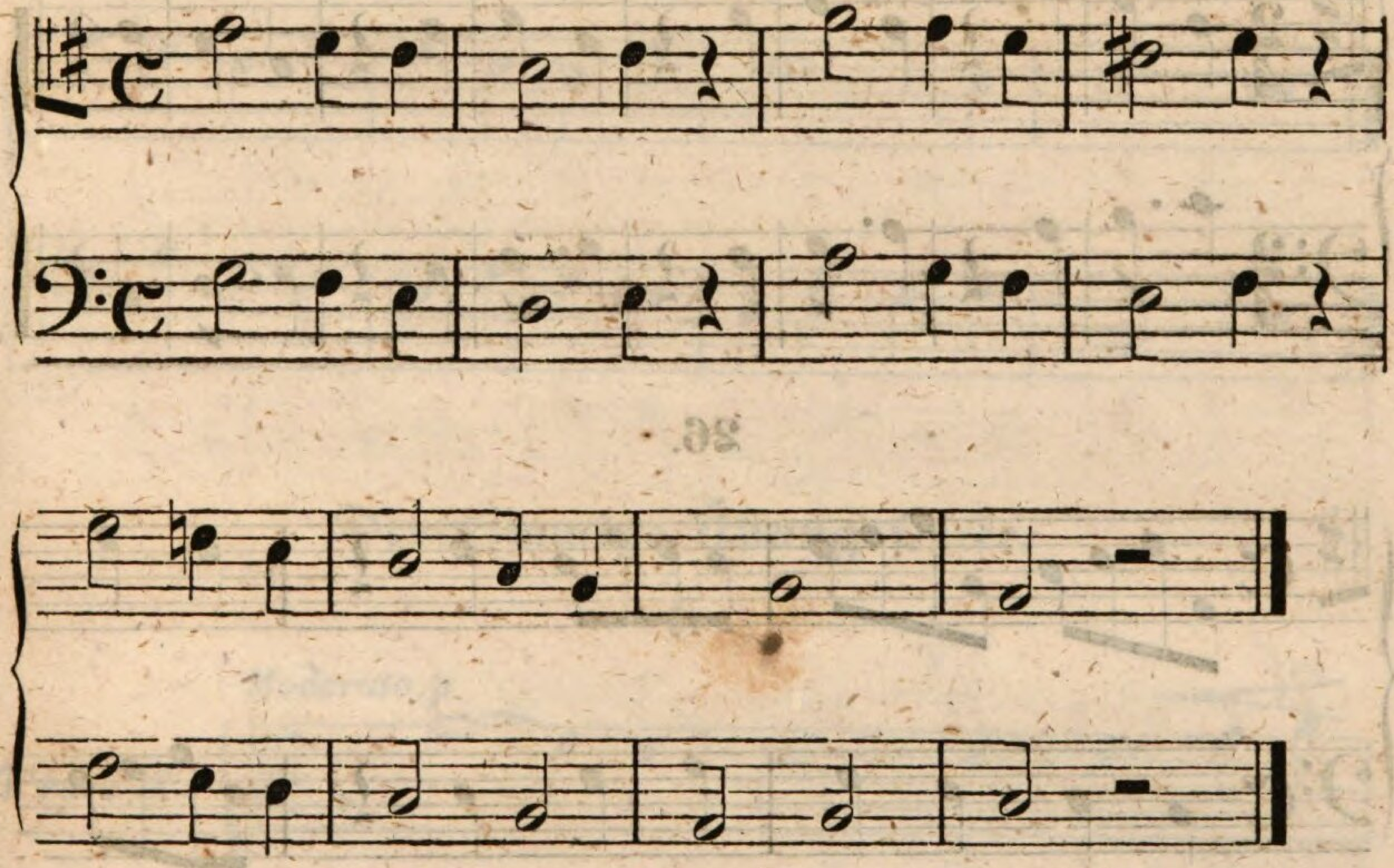
20.



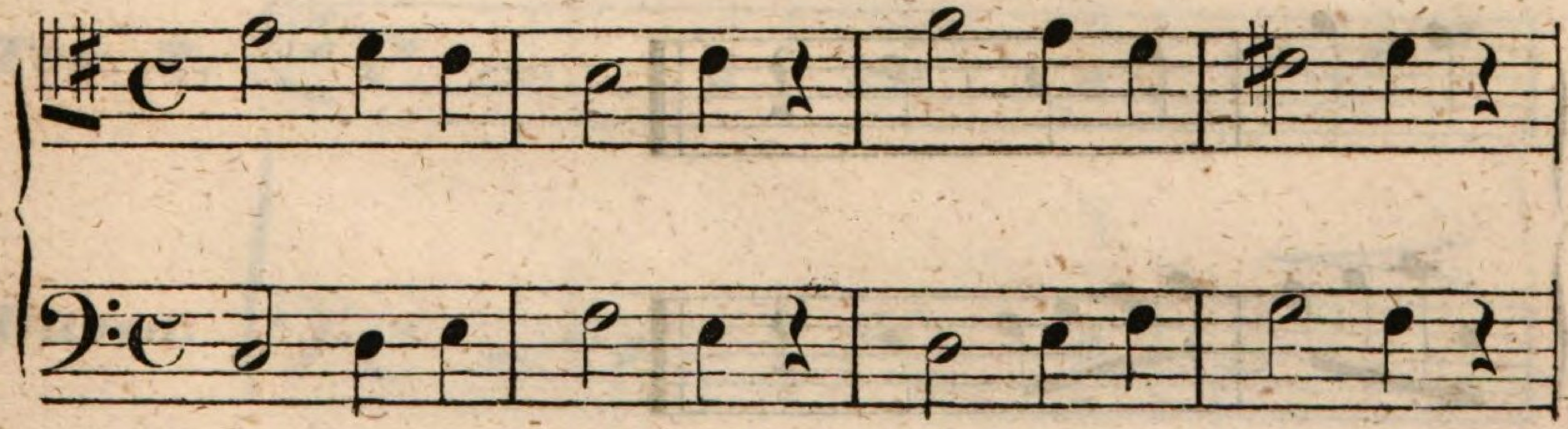
21.

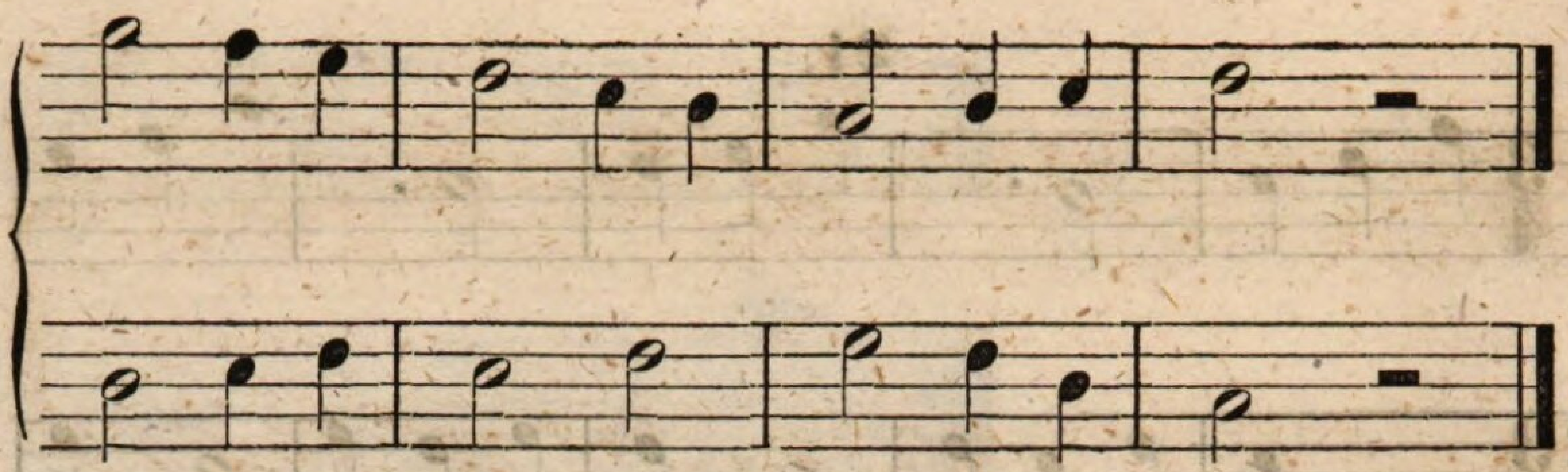


22.

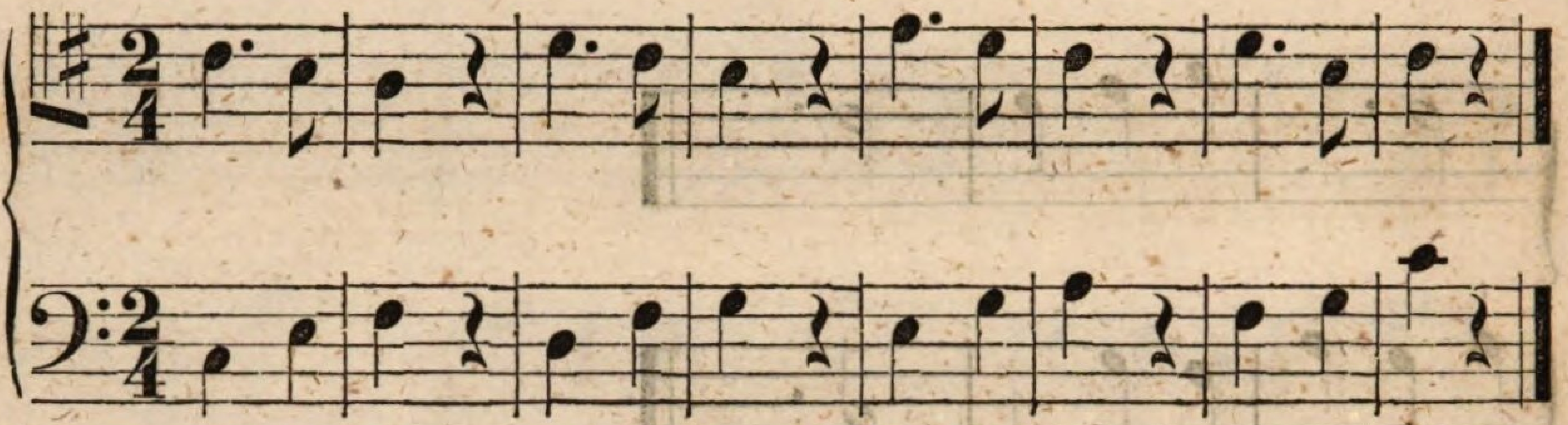


23.

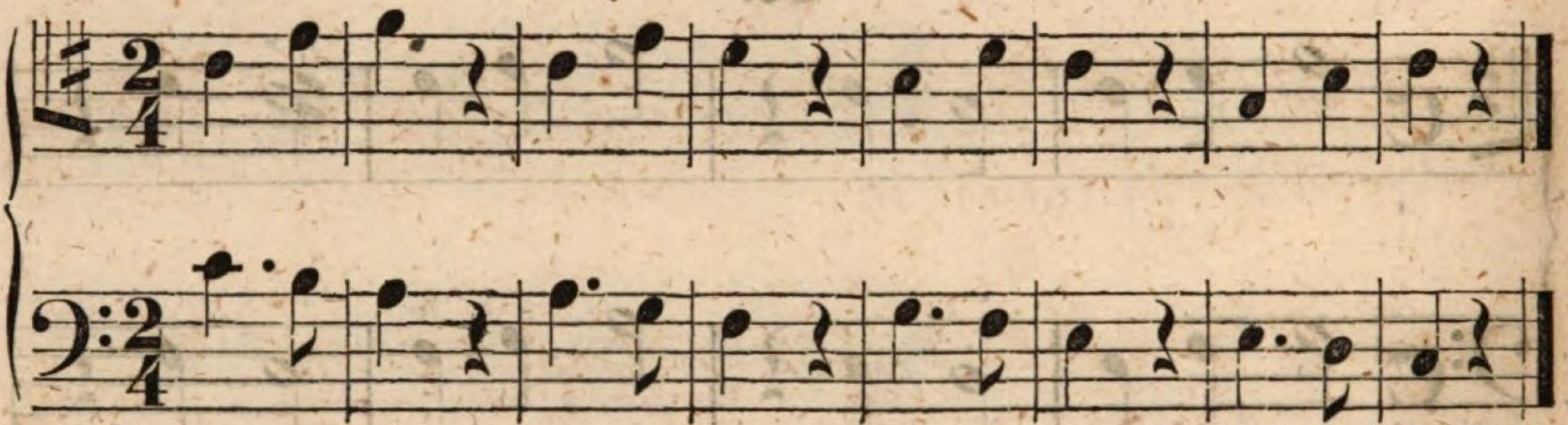




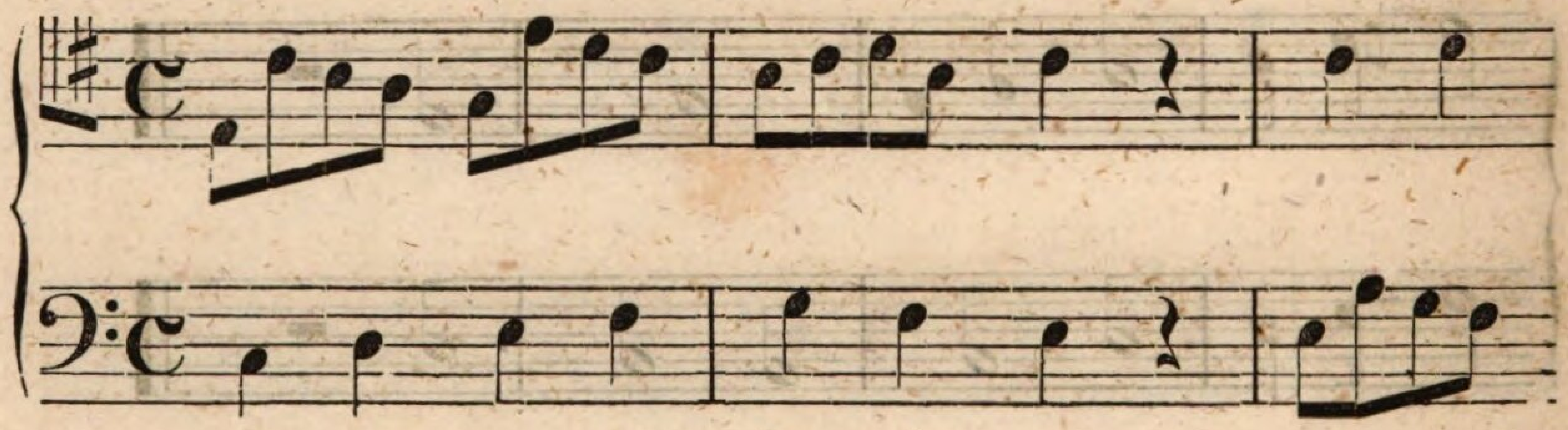
24.

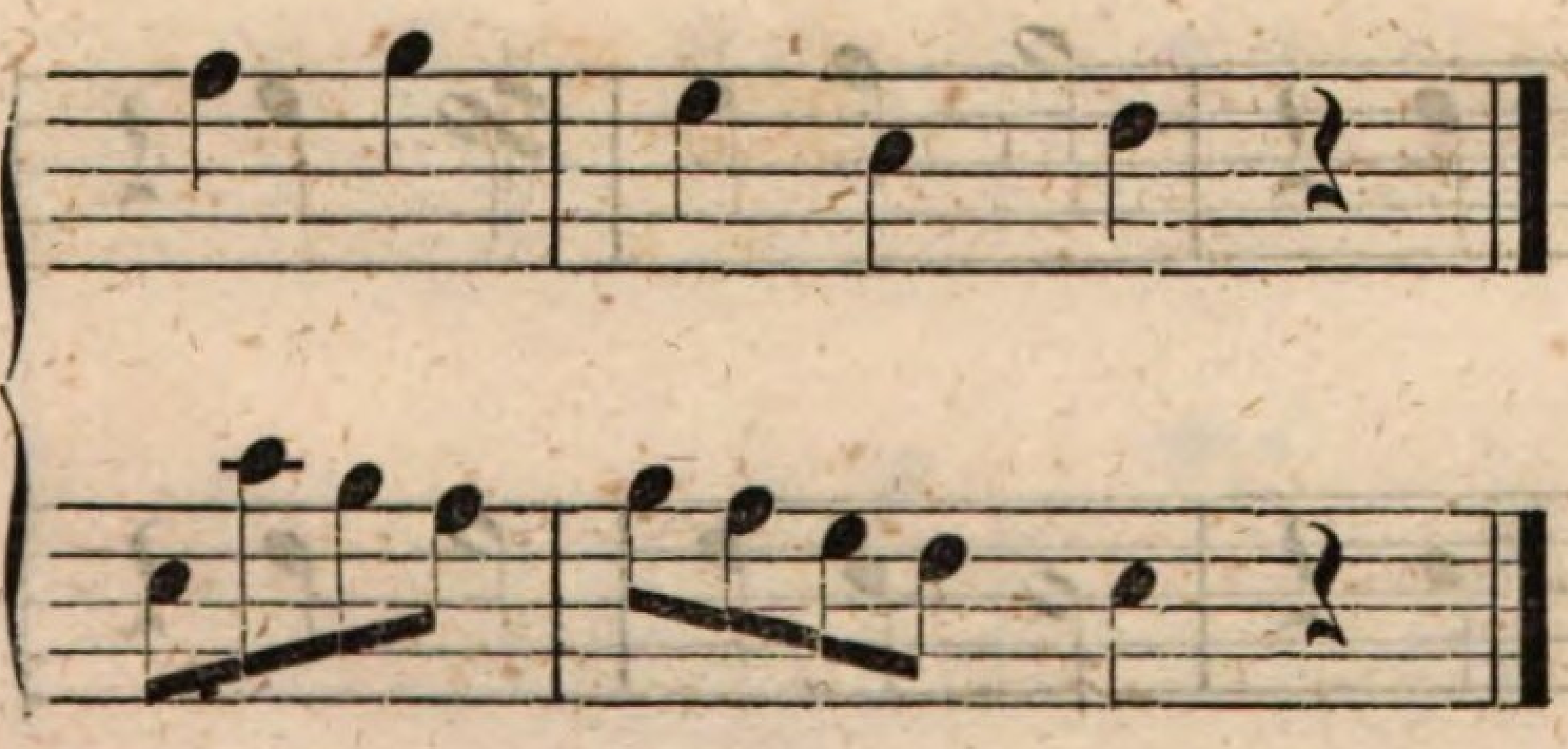


25.

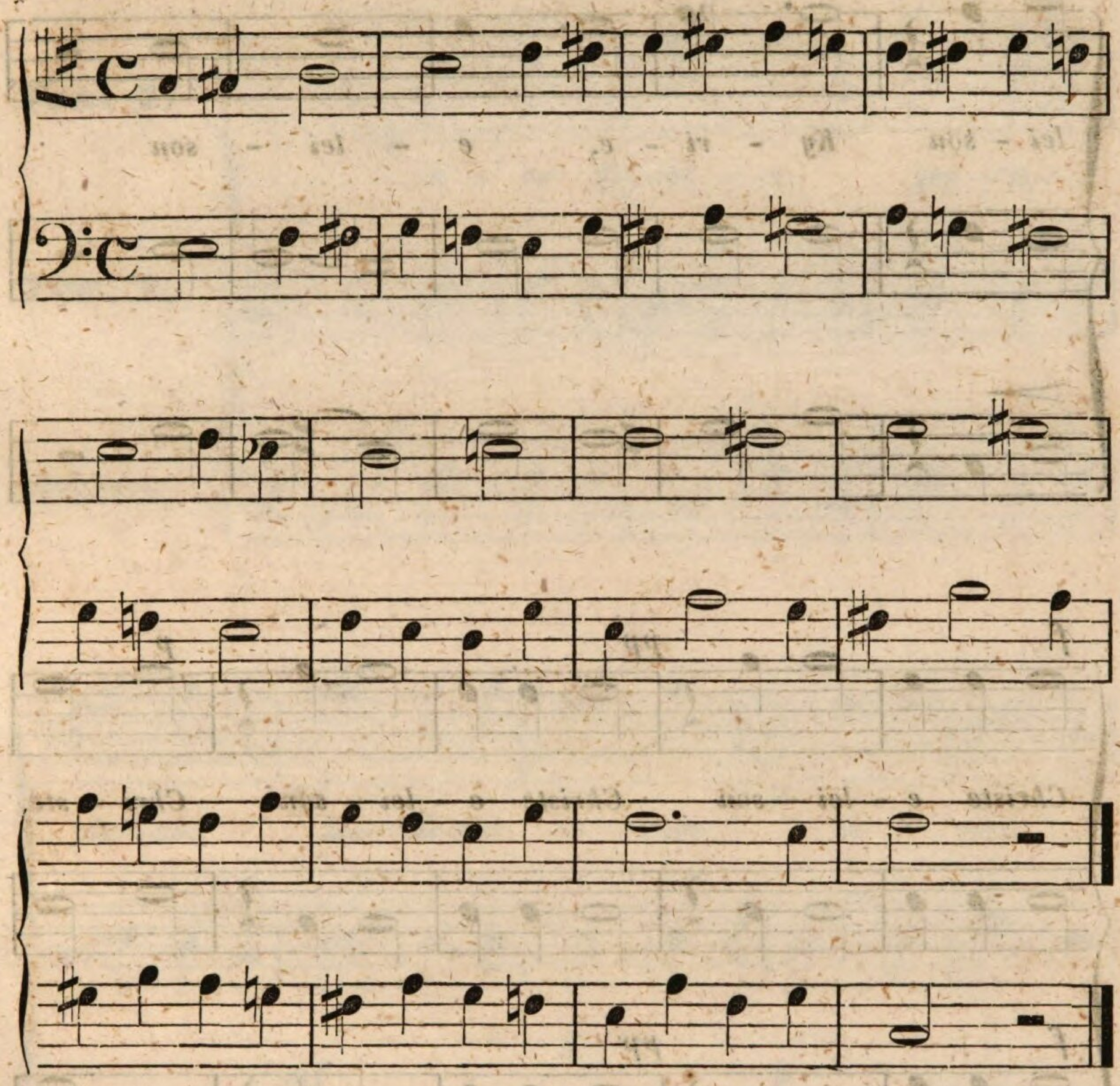


26.





27.



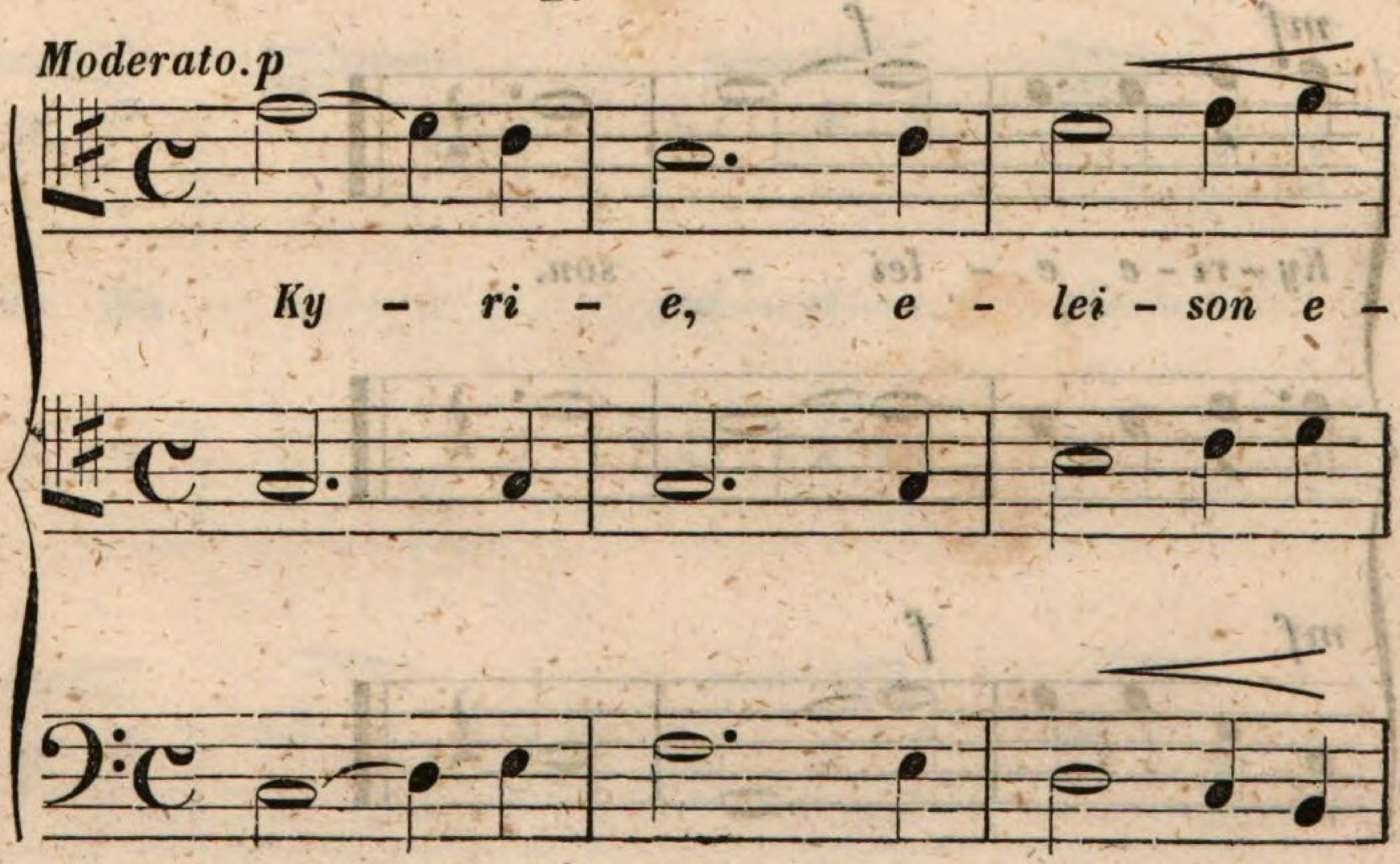
Dreistimmige Übungsstücke.

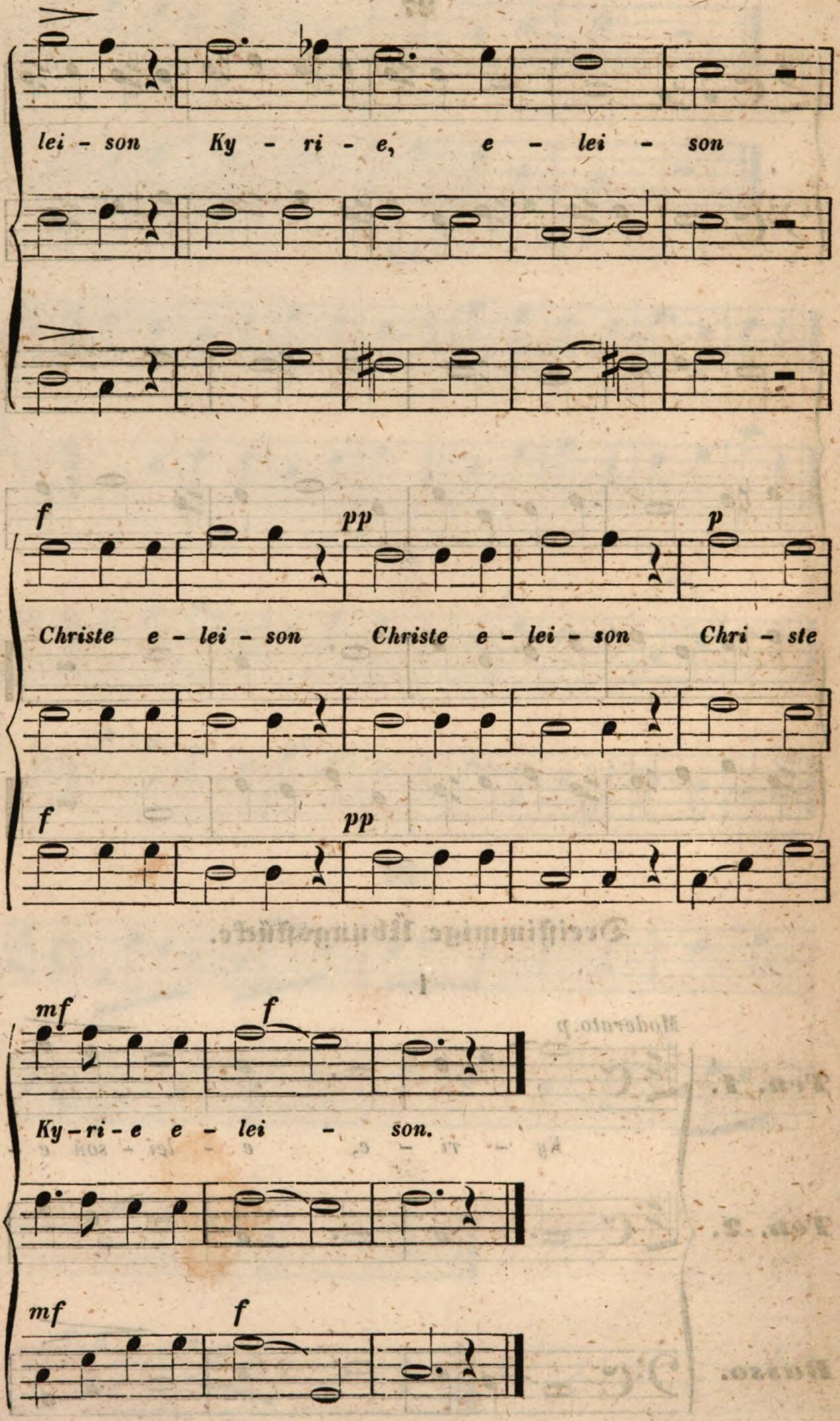
1.

Ten. 1.

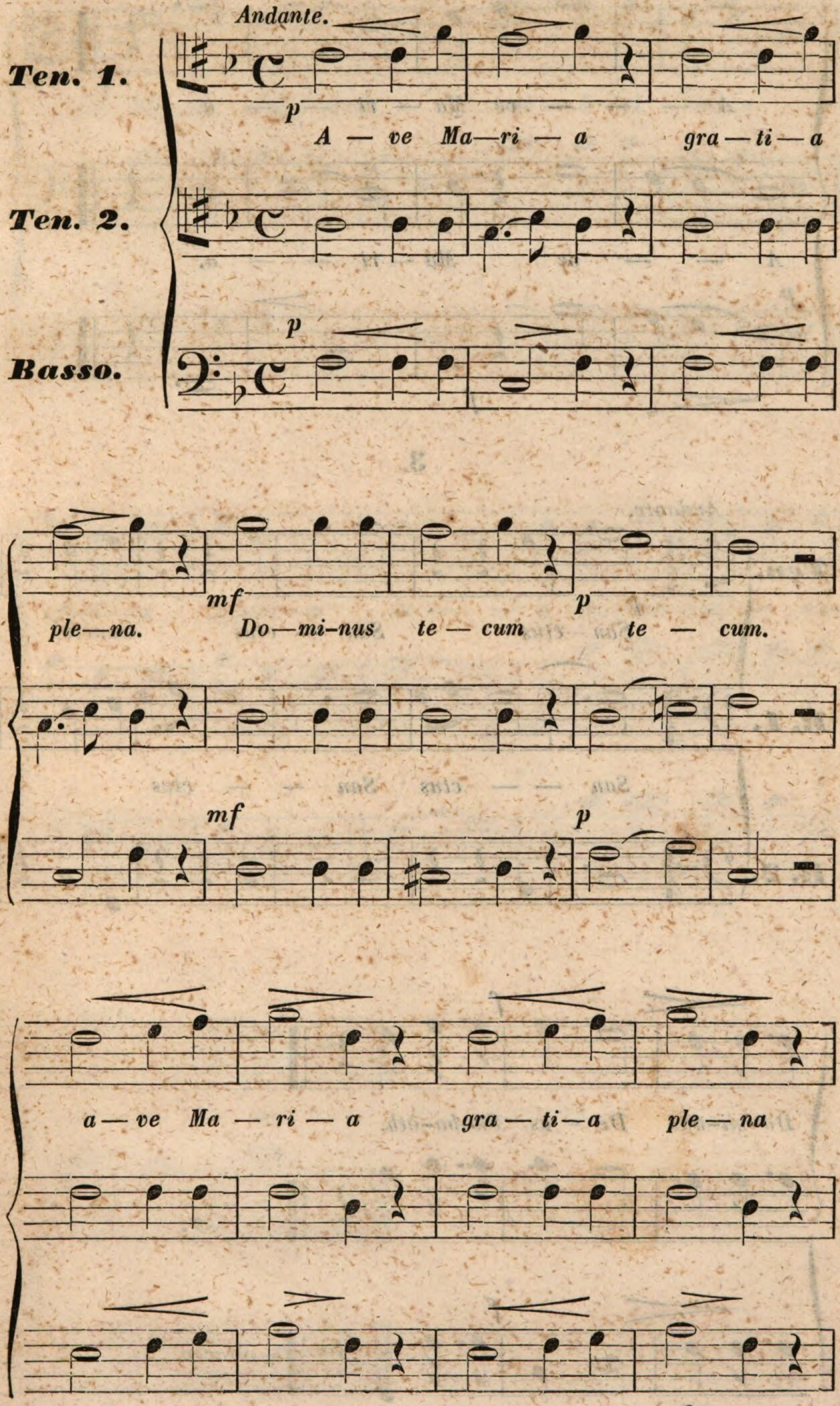
Ten. 2.

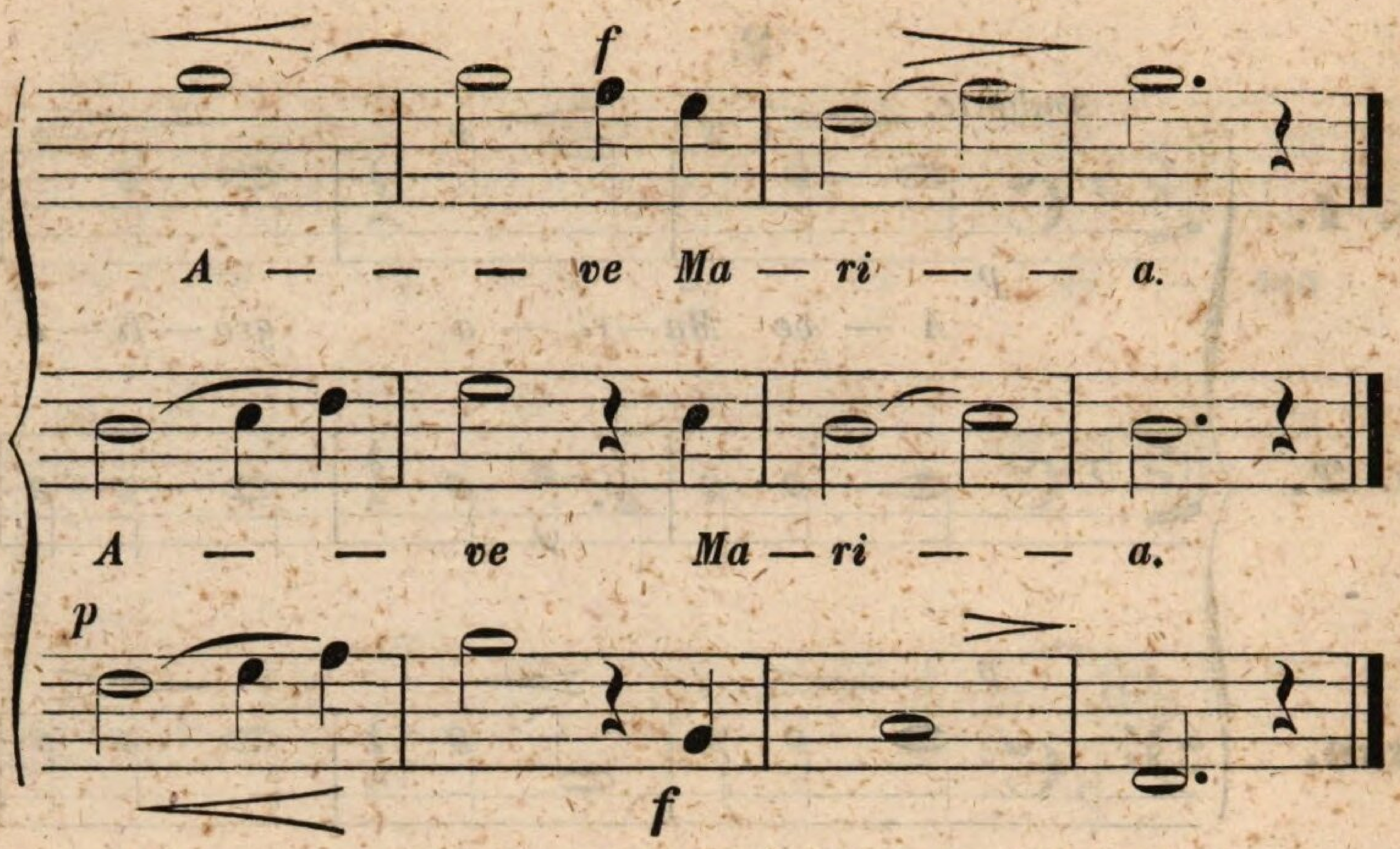
Basso.



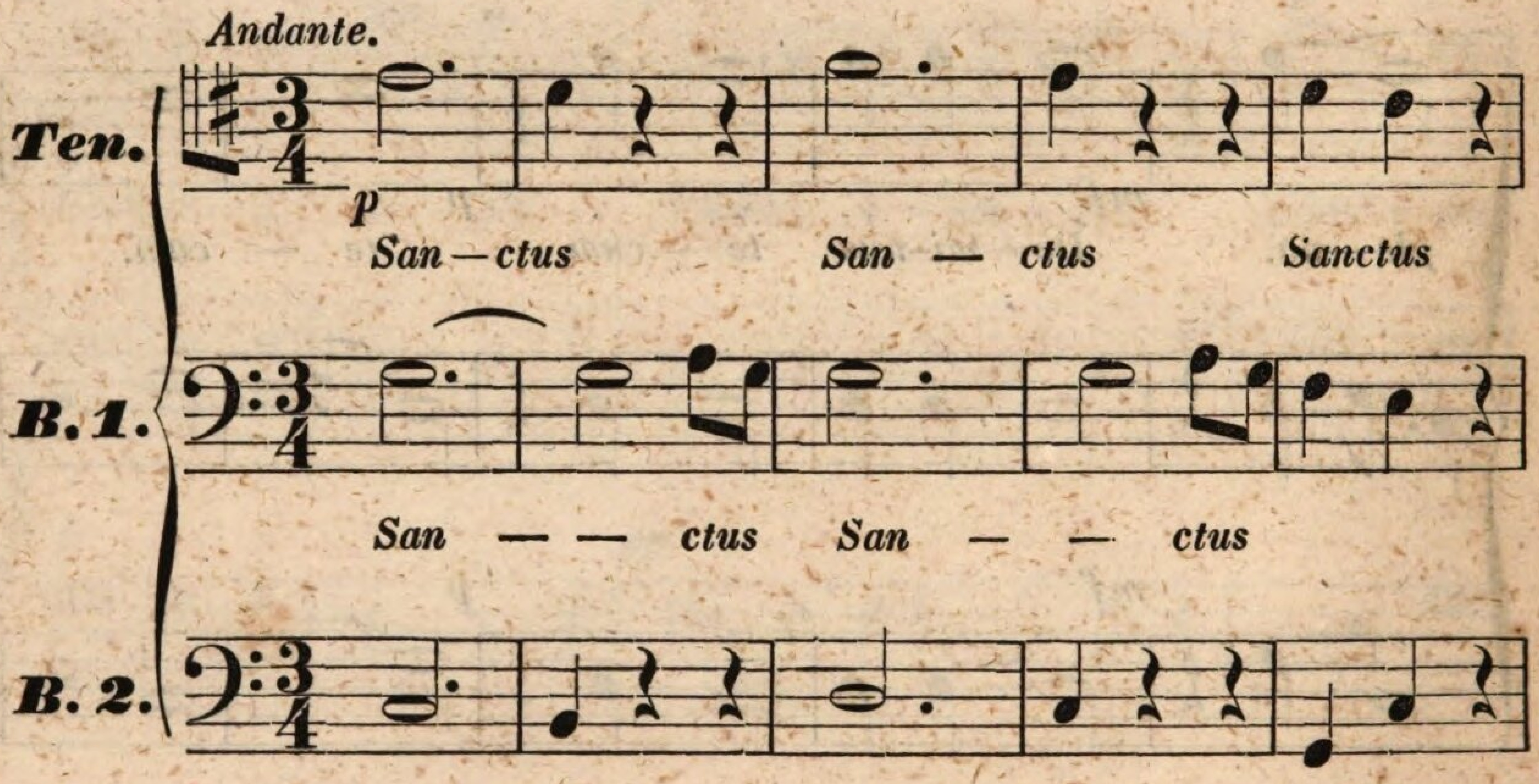

lei - son Ky - ri - e, e - lei - son
f pp p
Christe e - lei - son Christe e - lei - son Chri - ste
f pp
mf f
Ky - ri - e e - lei - son.
mf f

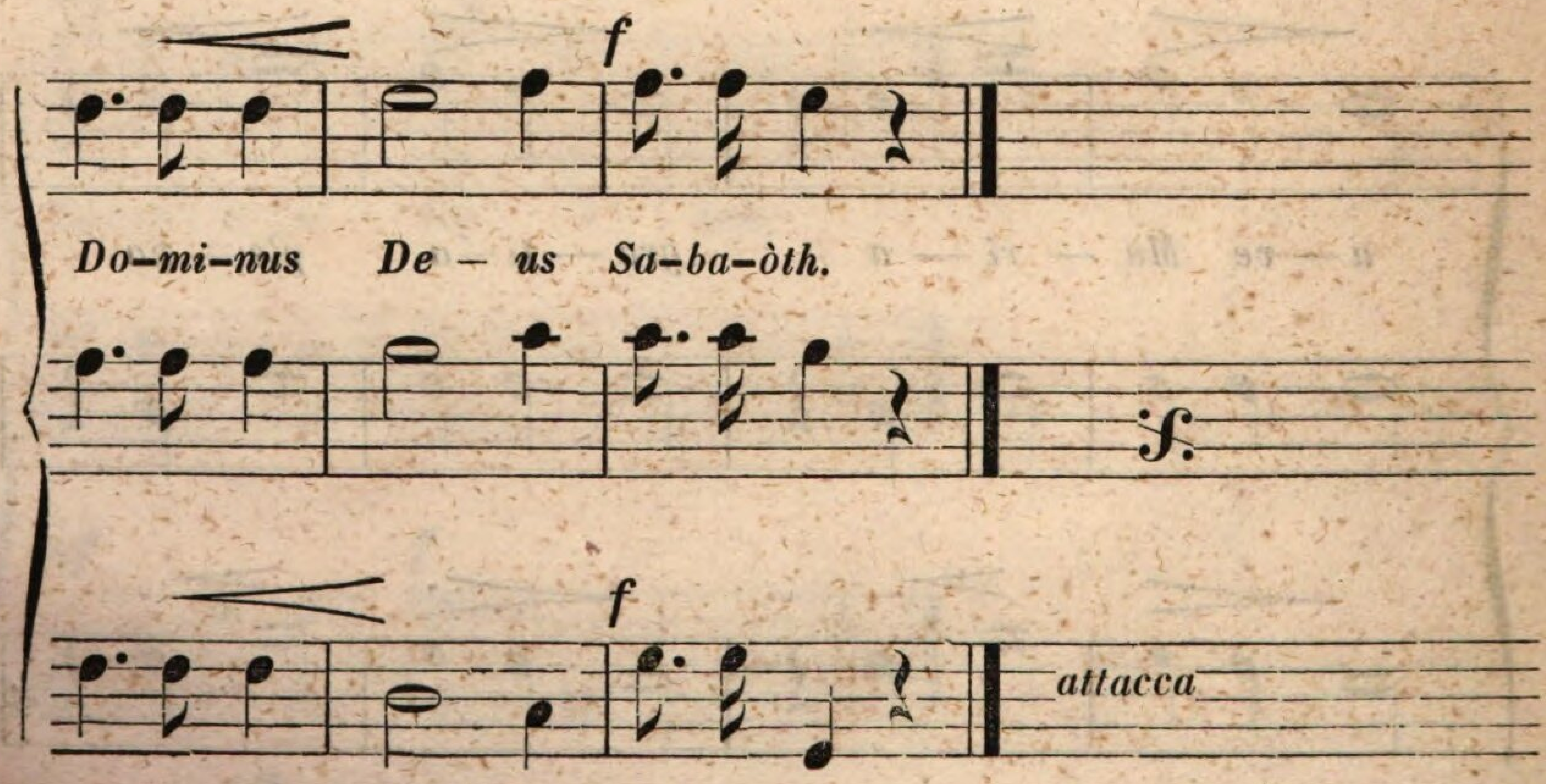
2.

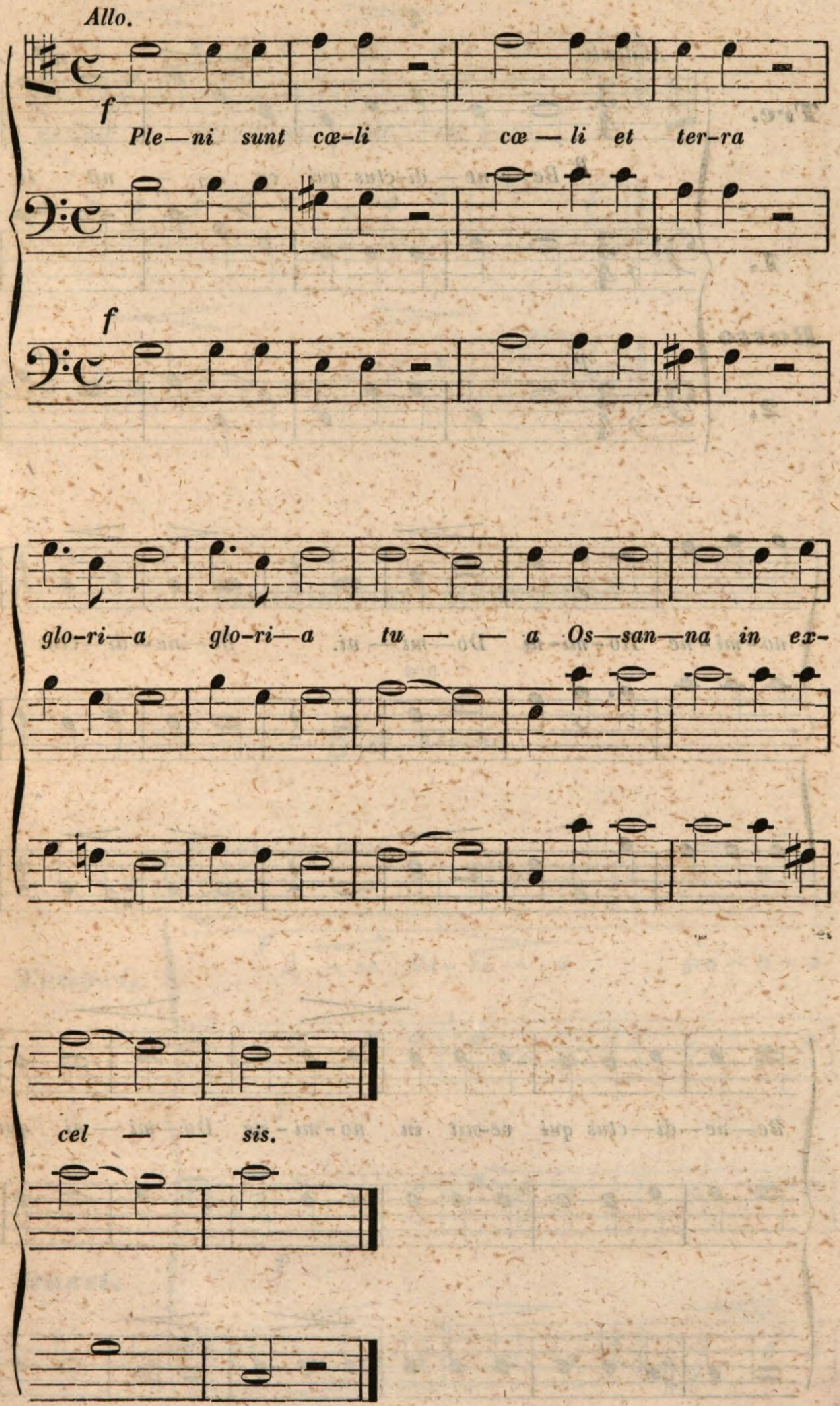

Andante.
Ten. 1.
Ten. 2.
Basso.
p
A — ve Ma—ri — a gra — ti — a
ple—na. Do—mi-nus te — cum te — cum.
mf
p
a — ve Ma — ri — a gra — ti — a ple — na


f
A — — — ve Ma — ri — — a.
A — — ve Ma — ri — — a.
p
f

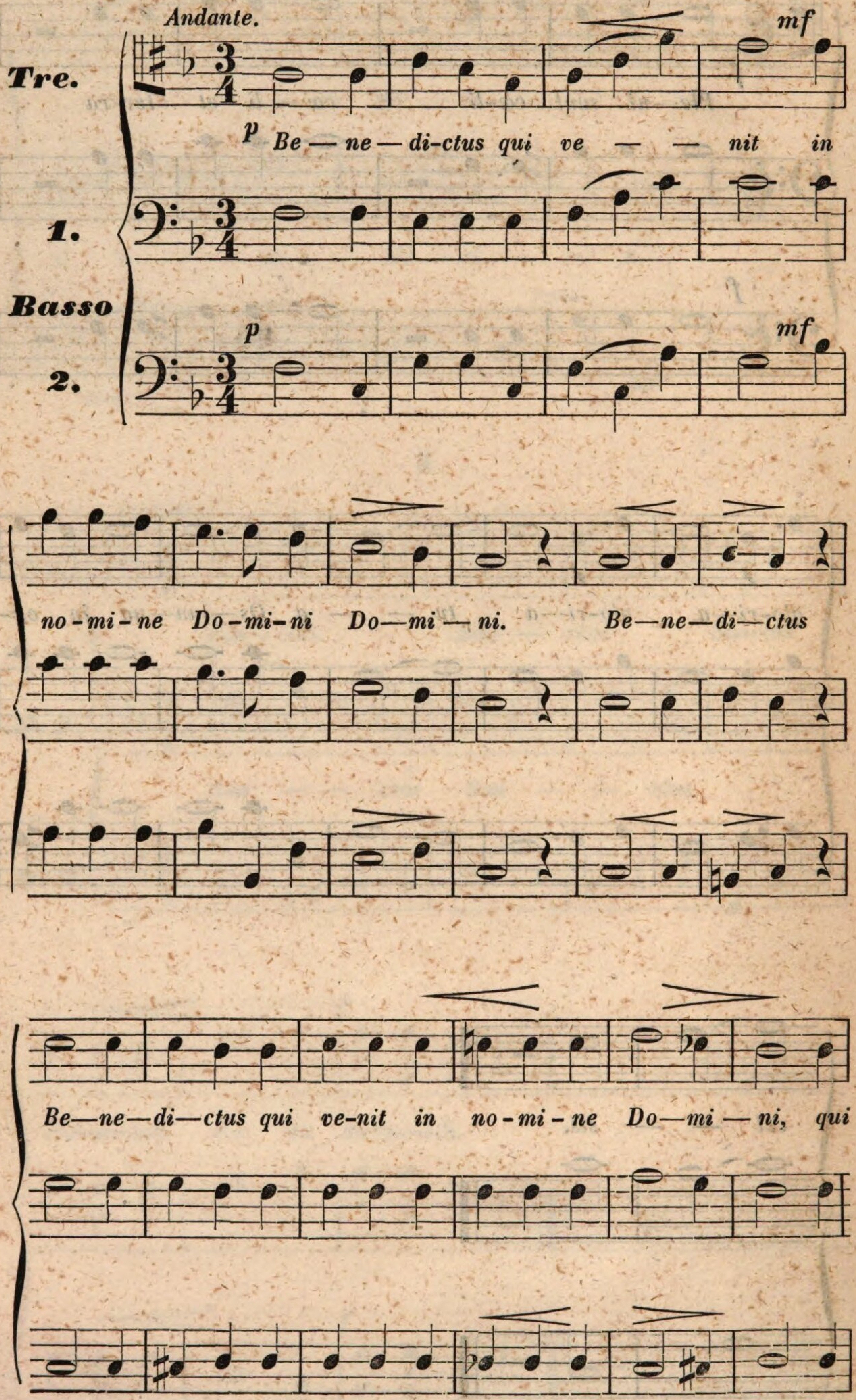
3.

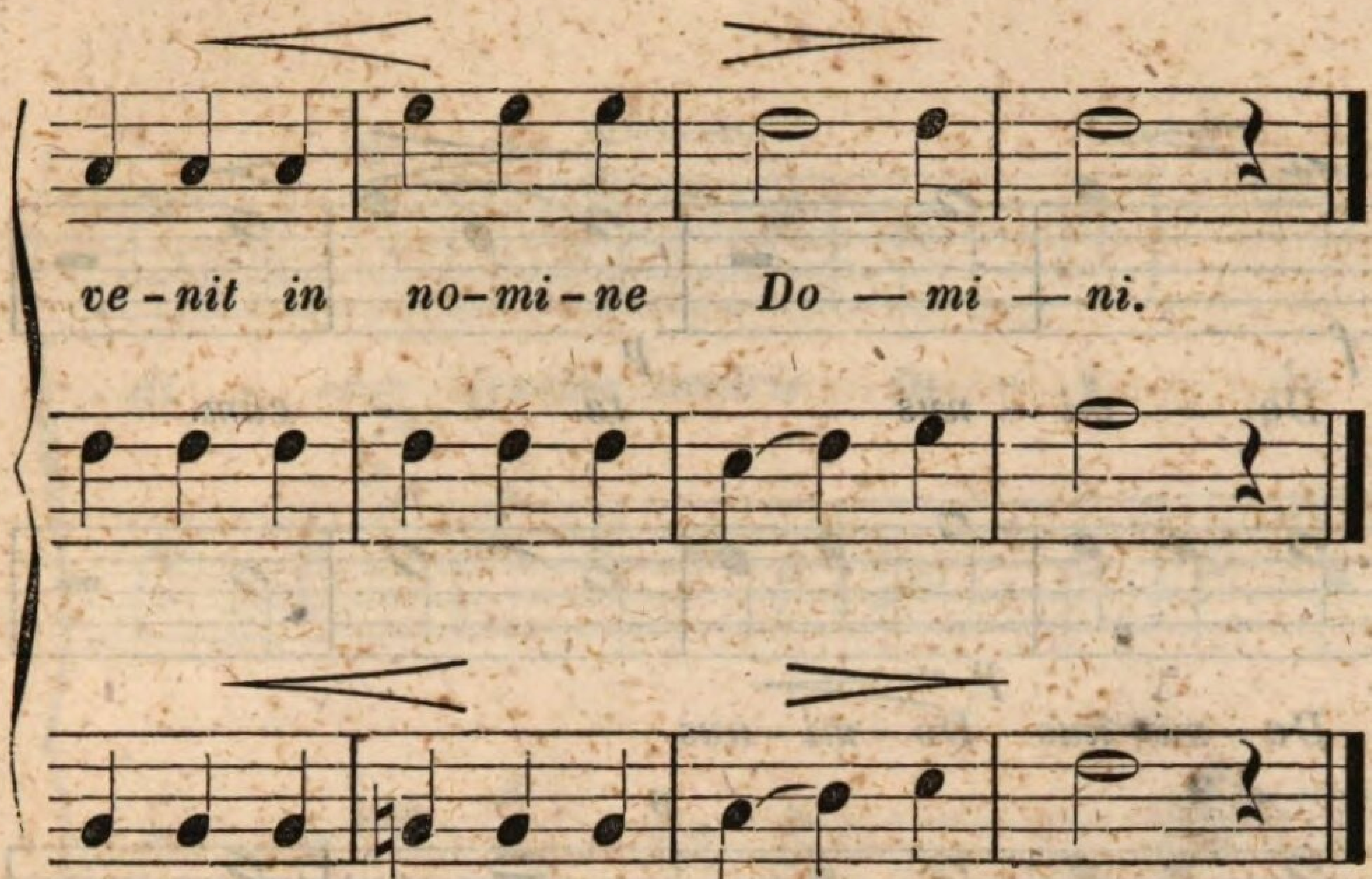

Andante.
Ten.
p
San — ctus San — ctus Sanctus
B. 1.
San — — ctus San — — ctus
B. 2.


f
Do-mi-nus De - us Sa-ba-òth.
f
attacca


Allo.
f
Ple—ni sunt cœ-li cœ — li et ter-ra
f
glo-ri—a glo-ri—a tu — — a Os—san—na in ex-
cel — — sis.

4.

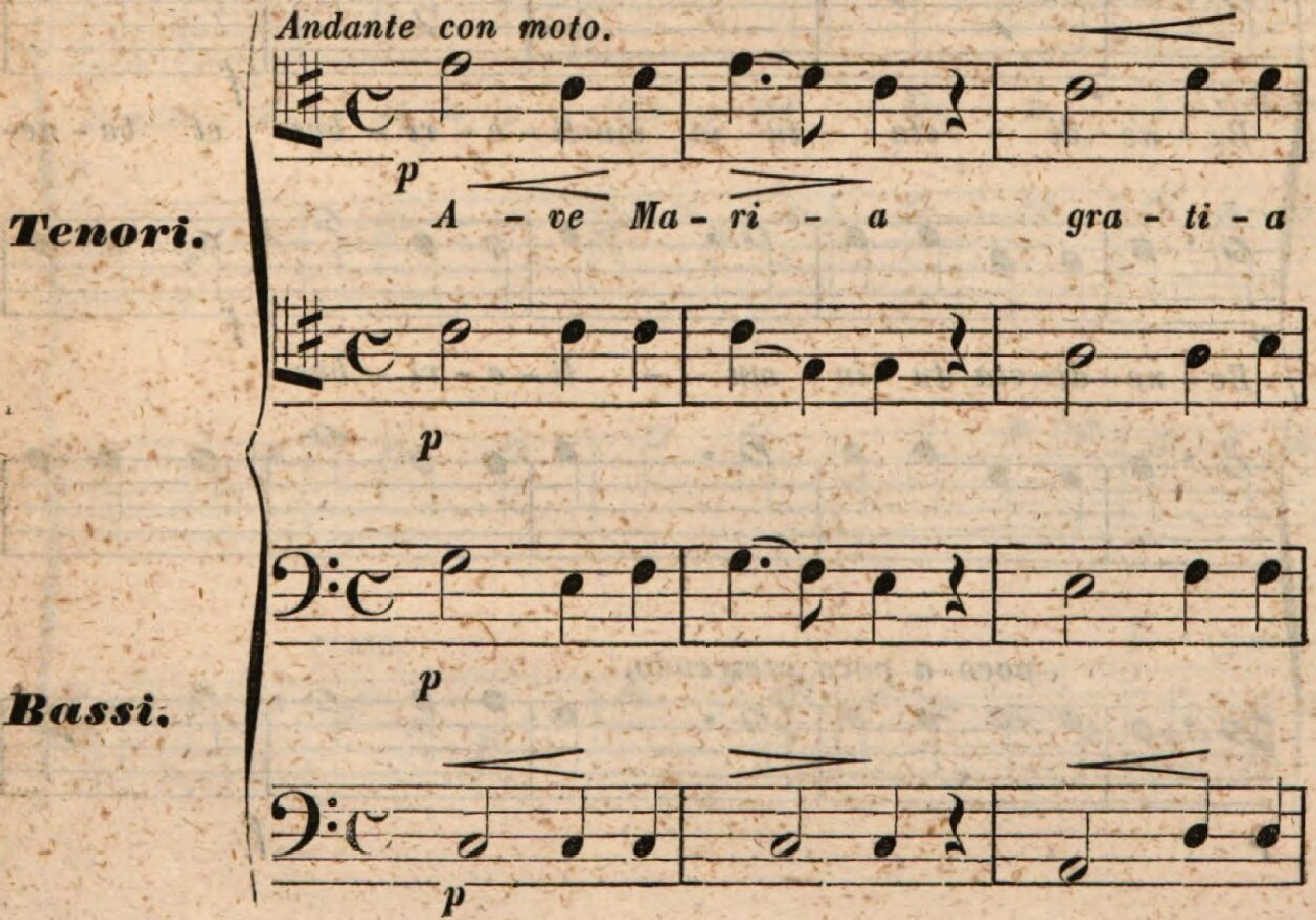

Andante.
Tre.
1.
Basso
2.
p
mf
Be — ne — di-ctus qui ve — — nit in
no - mi - ne Do - mi - ni Do — mi — ni. Be — ne — di — ctus
Be — ne — di — ctus qui ve-nit in no - mi - ne Do — mi — ni, qui

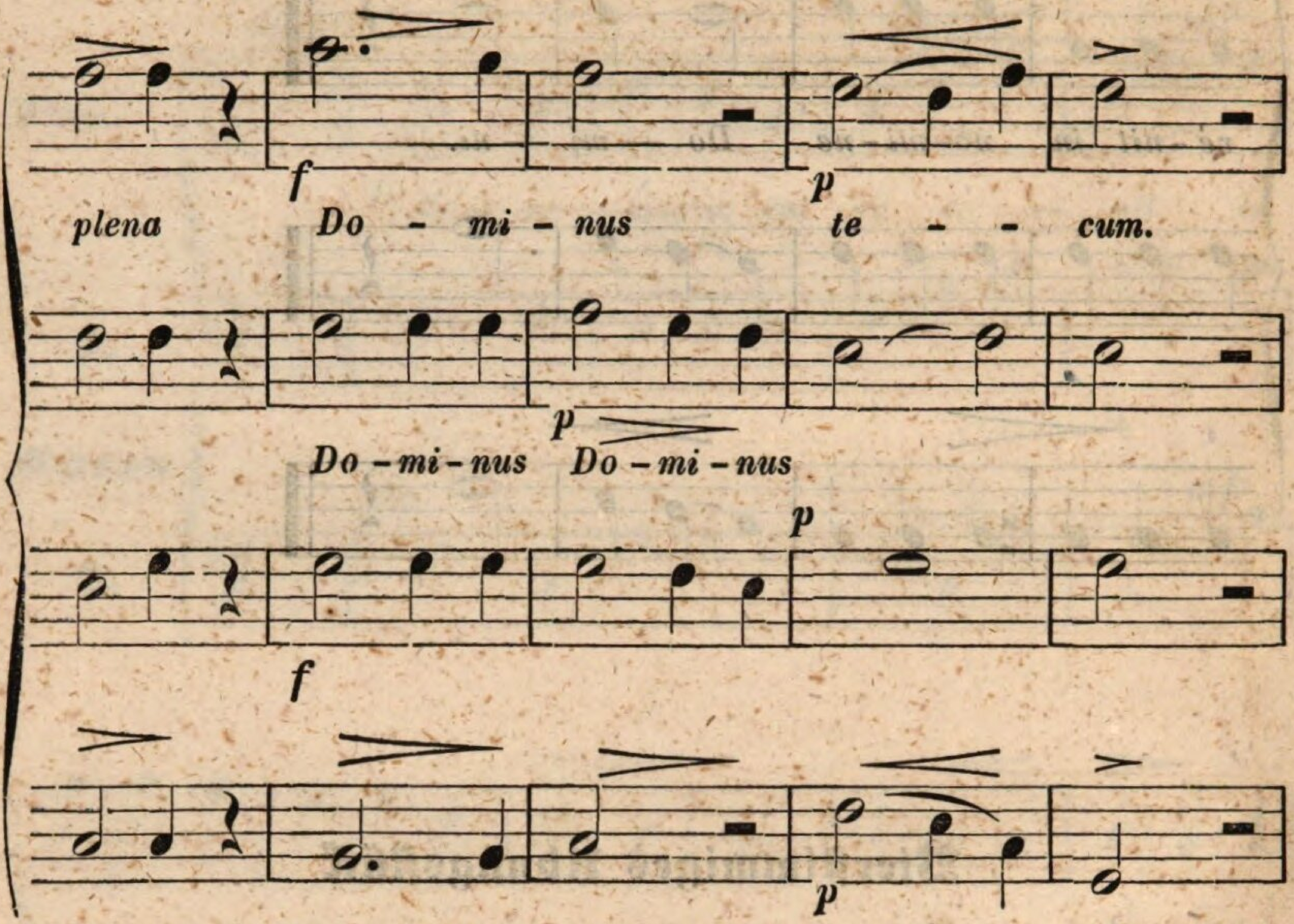


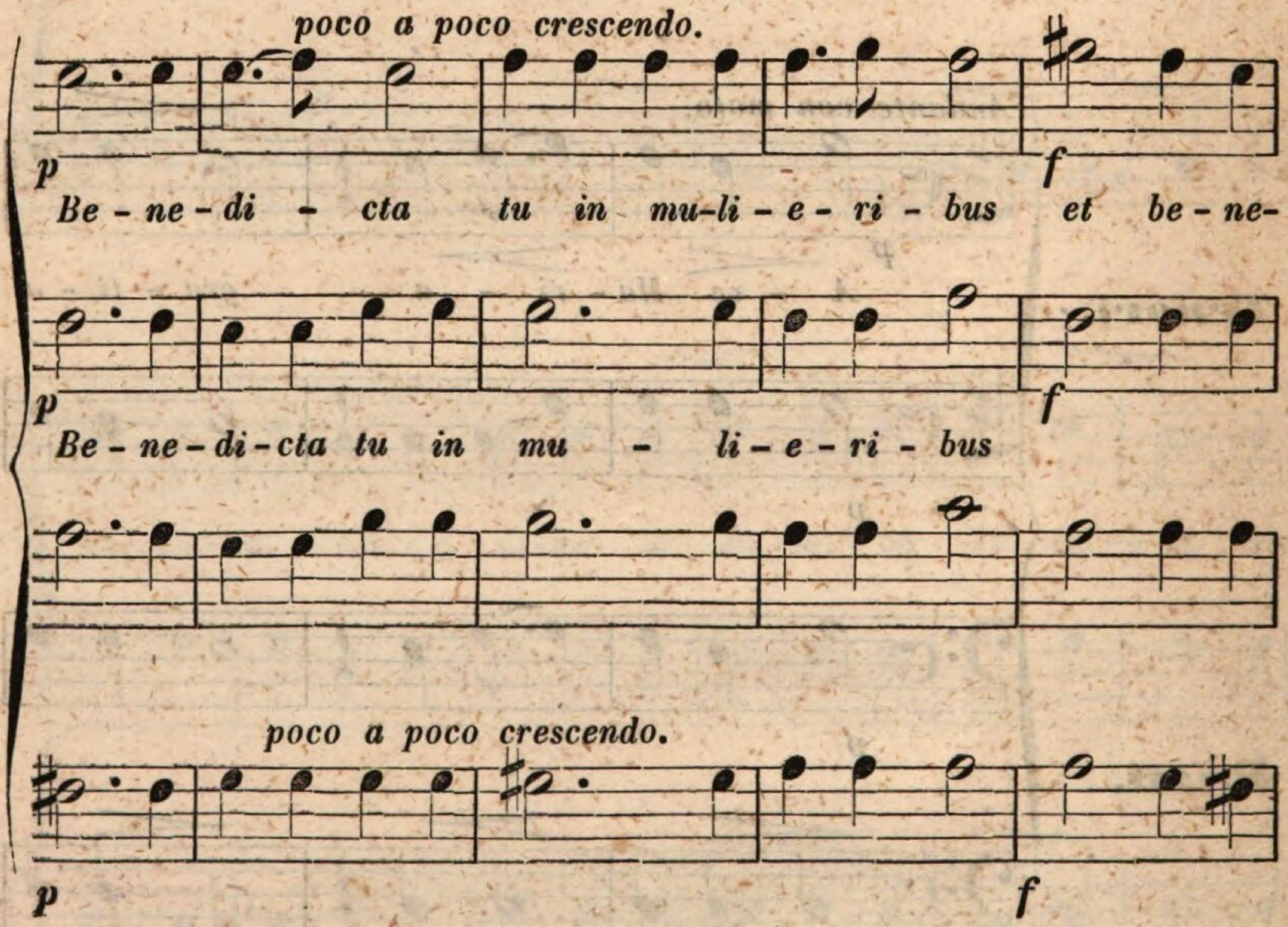
Vierstimmiges Übungsstück

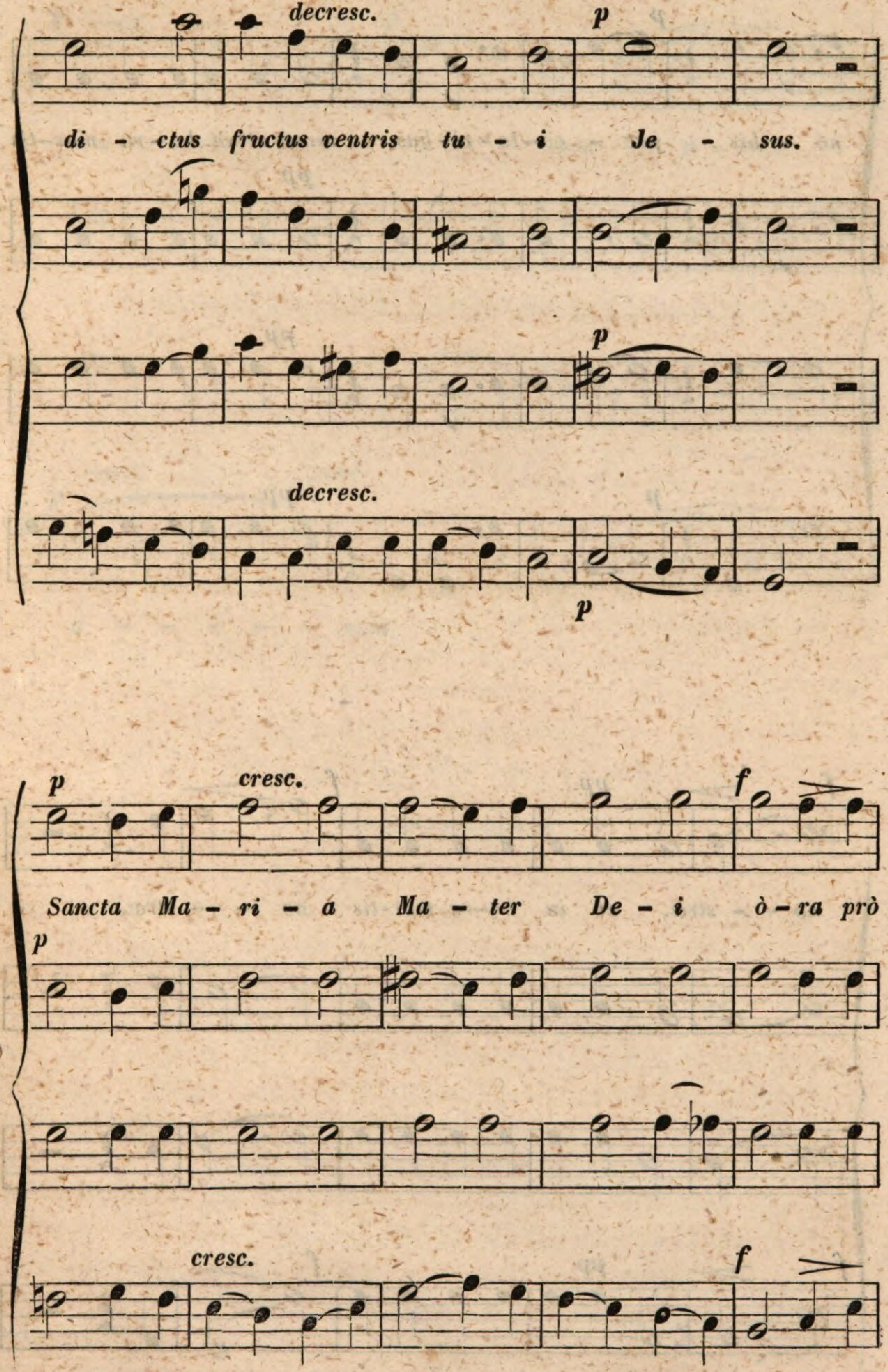
von

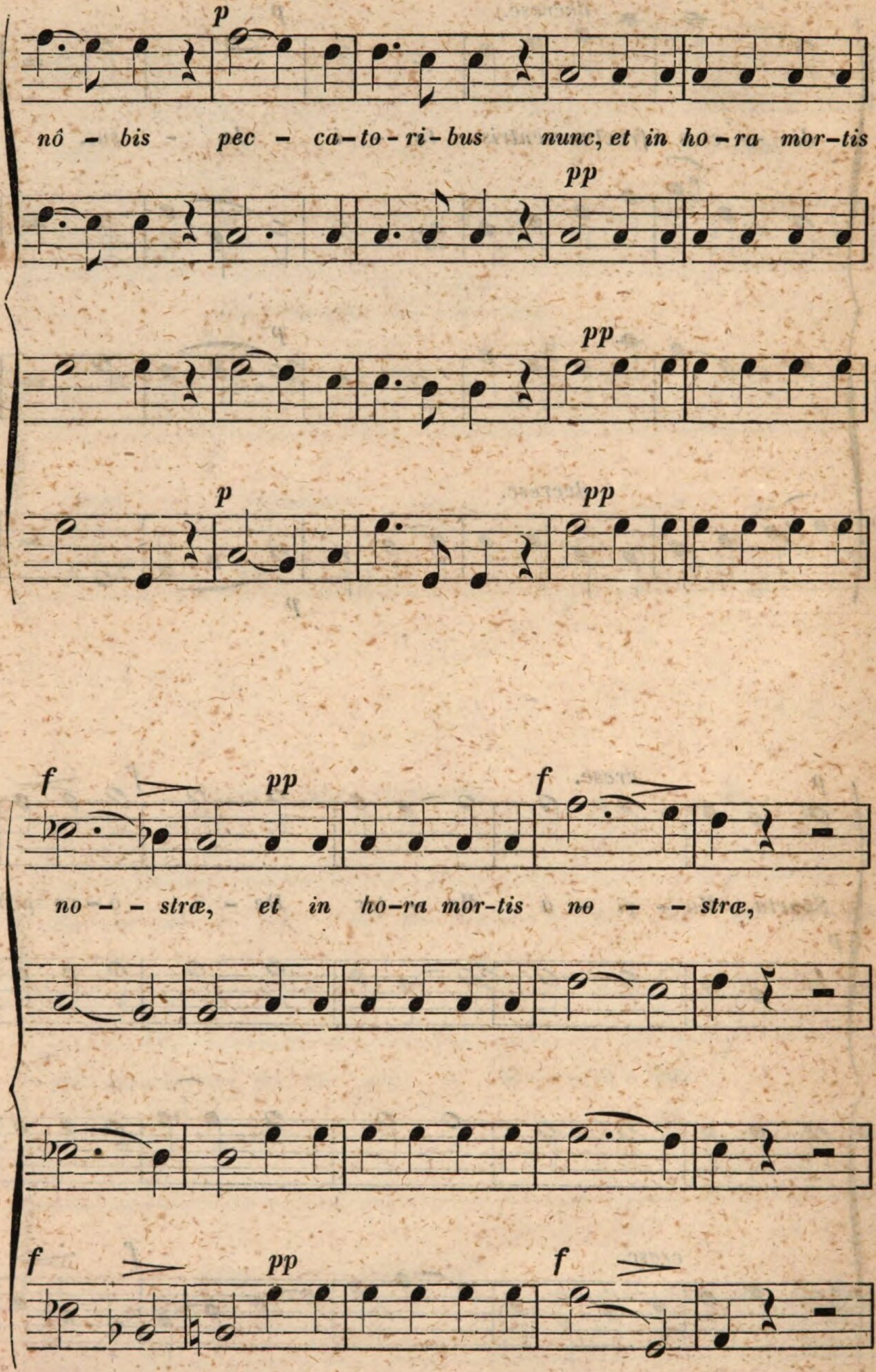
J. N. Skraup.

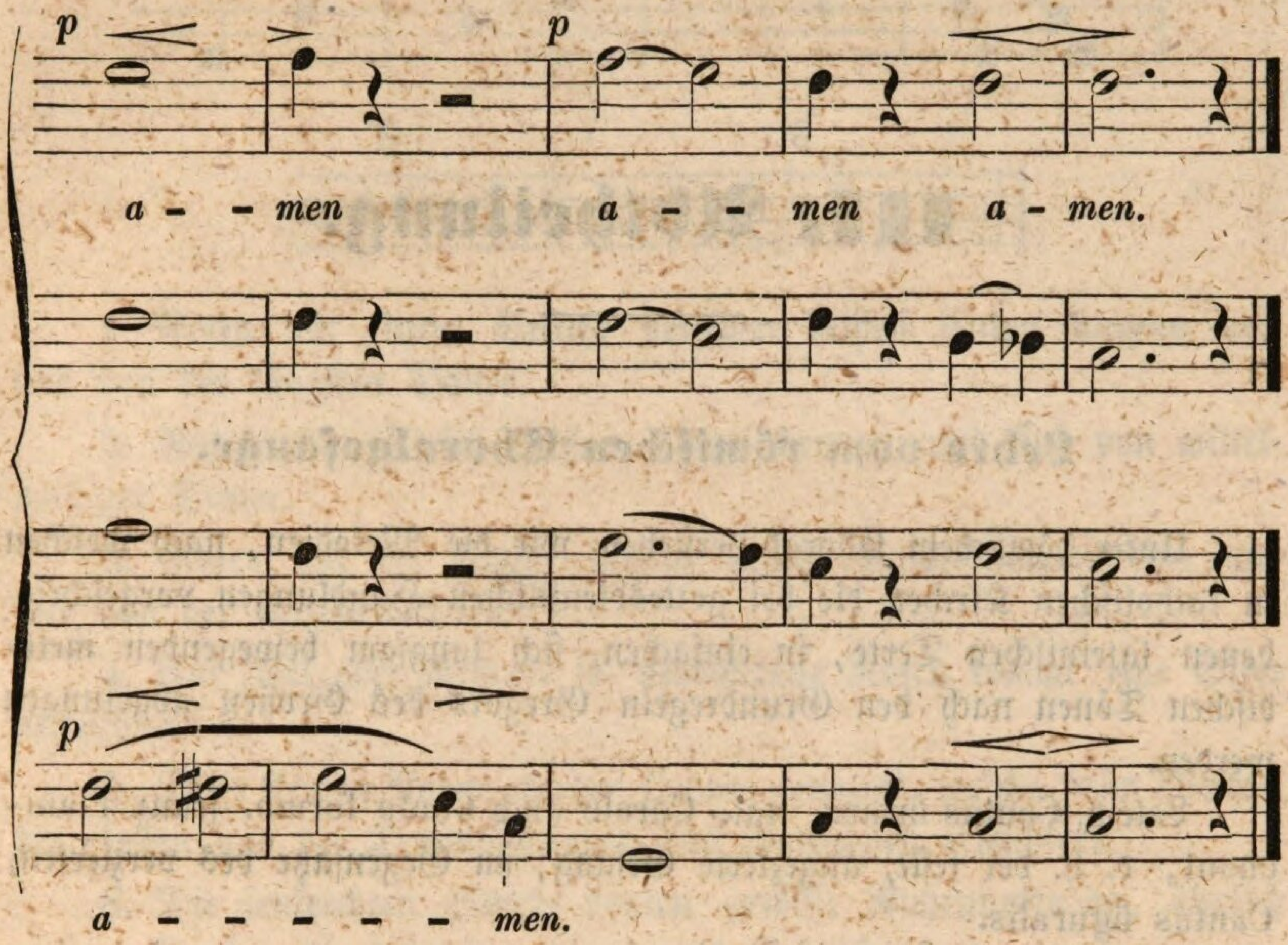



f
p
plena Do - mi - nus te - - cum.
p
Do - mi - nus Do - mi - nus
p
f
p


poco a poco crescendo.
p
f
Be - ne - di - cta tu in mu-li - e - ri - bus et be - ne-
p
f
Be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus
poco a poco crescendo.
p
f


decresc.
p
di - ctus fructus ventris tu - i Je - sus.
p
decresc.
p
p
cresc.
f
Sancta Ma - ri - a Ma - ter De - i ò - ra prò
p
cresc.
f


nô - bis pec - ca-to-ri-bus nunc, et in ho-ra mor-tis
no - - stræ, et in ho-ra mor-tis no - - stræ,


p
p
a - - men a - - men a - men.
p
a - - - - - - men.

III. Abtheilung.

Lehre vom römischen Choralgesange.

Unter römischem Choral verstehen wir die Melodien, nach welchen in katholischen Kirchen die bei gottesdienstlichen Handlungen vorgeschriebenen lateinischen Texte, in einfachen, sich langsam bewegenden melodischen Tönen nach den Grundregeln Gregors des Großen abgesungen werden.

Latein. Cantus firmus, ital. Corale auch Canto fermo, franz. Plainchant, d. h. der feste, ungezierte Gesang, im Gegensatze des verzierten, Cantus figuralis.

Erster Abschnitt.

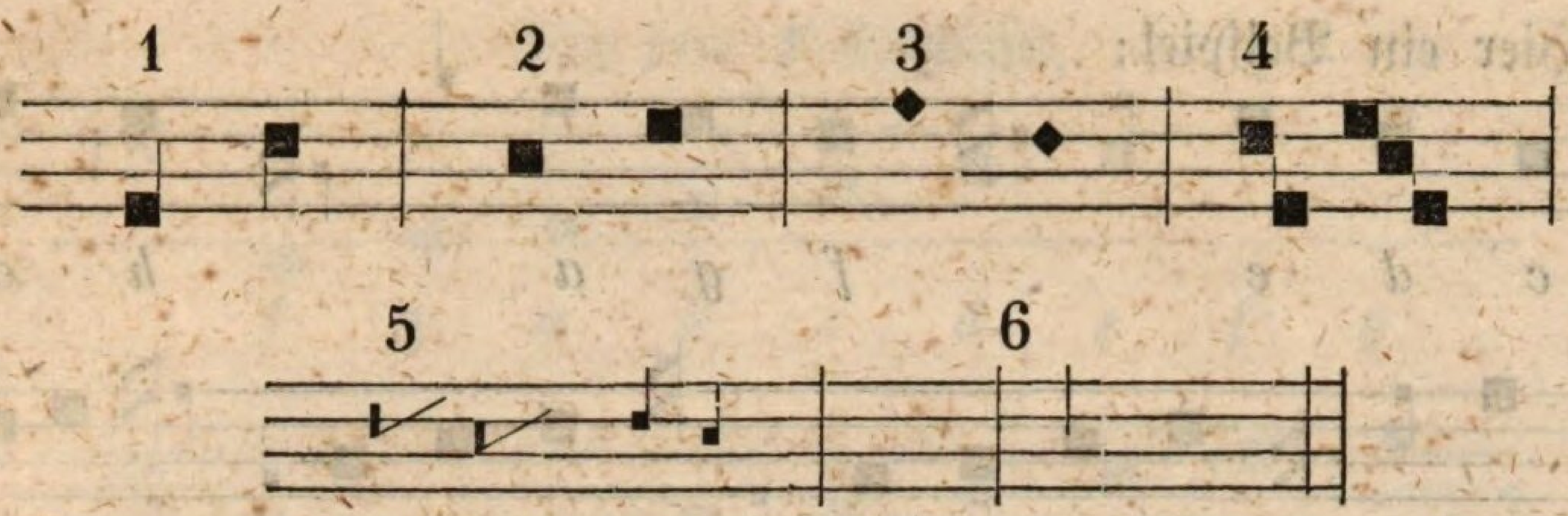
Das Notensystem.

Nachdem in den ältesten Zeiten die Töne des Choralgesanges mit den sieben ersten Buchstaben unseres Alphabetes und zwar: *A*, *B**), *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, bezeichnet waren, bediente man sich hiezu im zehnten Jahrhunderte zweier horizontaler Linien, um auf und zwischen diese durch Neumen, das ist: Punkte, Häkchen, Stricheln und Schnörkeln in verschiedenen Richtungen und Gestalten die Choraltöne aufzuzeichnen; die obere galt für *C* und war gelb, die untere roth und galt für *f*.

Guido von Arezzo um das Jahr 1020 fügte noch zwei Linien hinzu und verbesserte bedeutend die Notenschrift; die Einführung der Note und ihre Ausbildung als Tonschrift rechnet man erst seit dem zwölften Jahrhunderte, und vollends die jetzigen Choralnoten kamen erst im vierzehnten Jahrhunderte in Gebrauch.

Das Liniensystem des Choralgesanges besteht aus vier, manchmal auch aus fünf Linien.

*) Das *B* bedeutet stets unser heutiges *h*.



1. Noten mit einem Striche versehen heißen Notae longae und sind von der längsten Dauer.

2. Noten ohne Strich heißen Notae breves, und sind von mittelmäßiger Dauer.

3. Noten mit der Spitze hinauf heißen Notae semibreves, und sind von der kürzesten Dauer.

4. Auf zwei oder mehrere so verbundene Noten kommt eine Silbe auszusprechen.

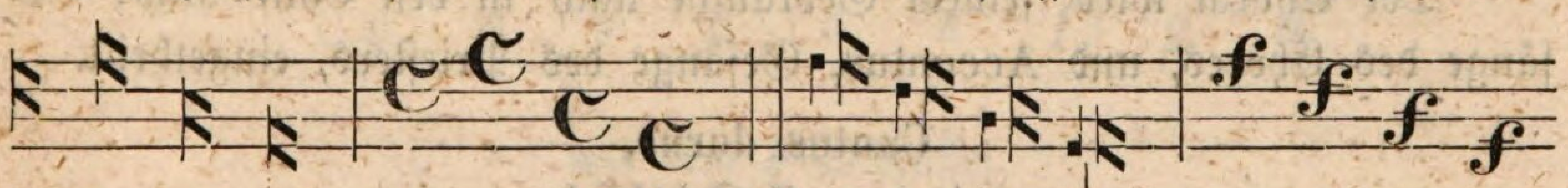
5. Diese kleinen Noten werden Custos genannt, welche beim Wechsel der Zeilen und bei Transpositionen das Notenlesen erleichtern.

6. Die senkrechten Striche deuten gewisse Ruhepunkte an, ähnlich unsern Pausen, die doppelten dienen als Schlußzeichen.

Von den Schlüsseln.

Im Choralgesange sind zwei Hauptschlüssel, nämlich *C*- und *F*-Schlüssel.

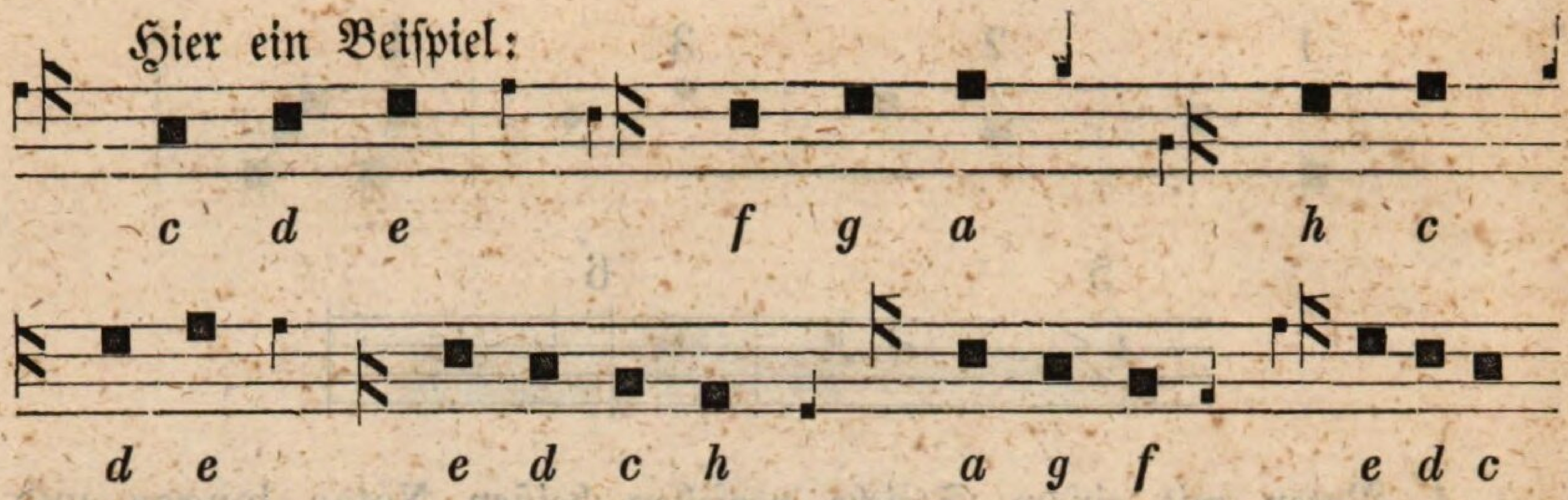
C-Schlüssel wird auch notirt *F*-Schlüssel wird auch notirt



Jeder dieser beiden Schlüsseln kann auf jeder der vier Linien stehen, und dann hat die Note auf der Linie, wo der Schlüssel steht, den Namen des Schlüssels. In die Zwischenräume werden die Schlüssel nicht gesetzt. Die Höhe der Töne ist relativ, so daß man *C* und *F* nach Belieben hoch dem Stimmenumfang angemessen, singen kann, der einmal genommene Ton muß aber fest gehalten, und die Entfernung der Intervalle darnach beobachtet werden.

Es wird oft in der Mitte einer Zeile der Schlüssel verändert, oder auf eine andere Linie gesetzt, dann zeigt der Custos vor der Veränderung des Schlüssels an, welcher Ton nach der Veränderung zu singen kommt, und dieses nennt man die Transposition.

Hier ein Beispiel:



Zweiter Abschnitt.

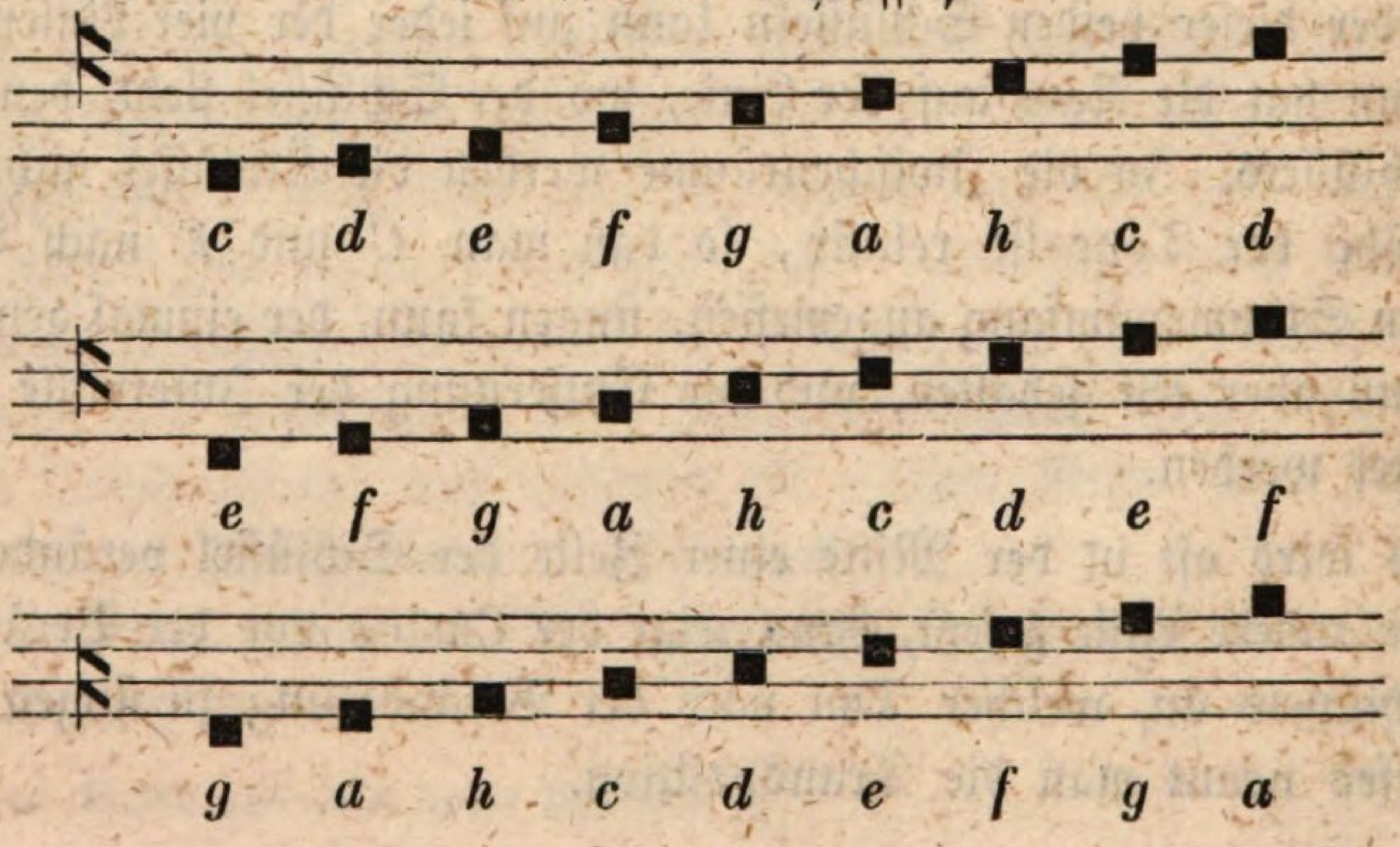
Das Tonsystem.

Das Tonsystem des Choralgesangs besteht aus den sieben Haupttönen mit den Namen *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, nur mit dem Unterschiede, daß die Alten für das *B*, unser heutiges *H*, zwei Saiten hatten, nämlich die kleine *b* und die große *B* Saite. Aus dem kleinen *b* ist unser Erniedrigungszeichen (*b*), aus dem großen oder dem sogenannten viereckigen *B*, oder *B*-Quadrat, unser Auflösungszeichen ♮, und daher aus dem *B* unser *H* entstanden.

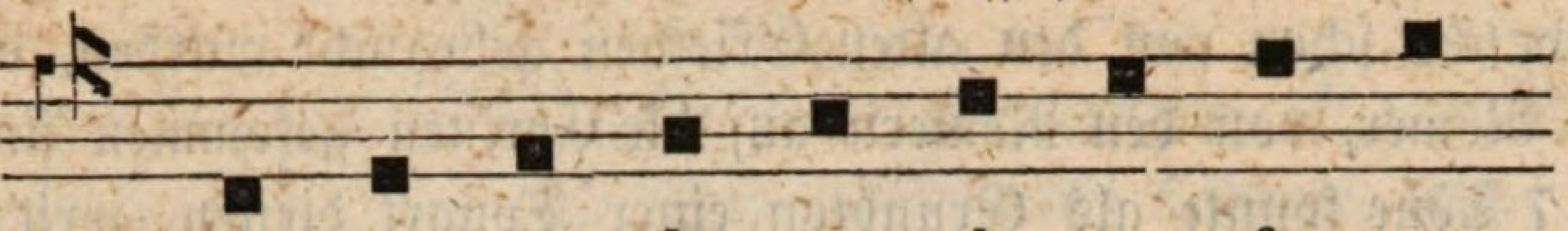
Die Choralnoten erleiden durchaus keine Erhöhung oder Erniedrigung, ausgenommen wenn die Erniedrigung des *h* durch *b* stattfindet, was dann der weiche Gesang, Cantus mollis, wird aber *h* gesungen, so wird er der harte Gesang, Cantus durus, genannt. In neueren Gesangbüchern ist das *b* meistens am Anfange des Liniensystems, oder vor die Note selbst gesetzt.

Der Choral wird seinem Gebrauche nach in den Concentus, Gesänge des Chores, und Accentus, Gesänge des Priesters, eingetheilt.

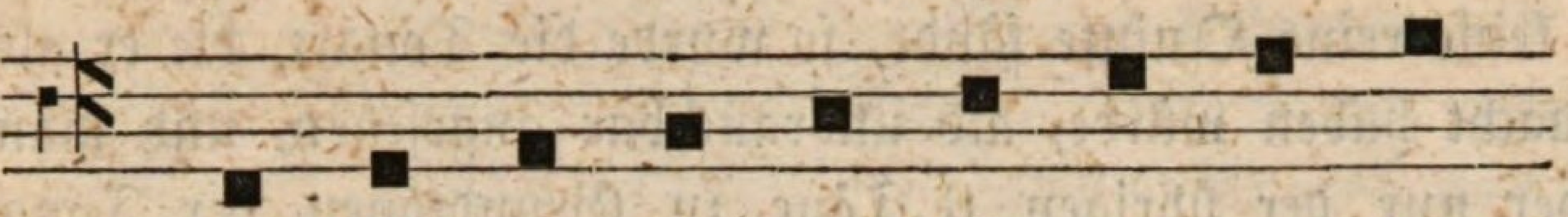
Cantus durus,
mit dem *C*-Schlüssel,



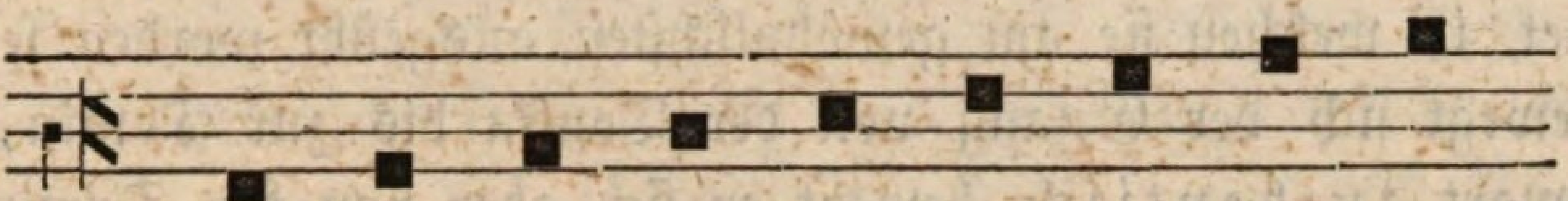
Mit dem *F*-Schlüssel,



f g a h c d e f g



a h c d e f g a h

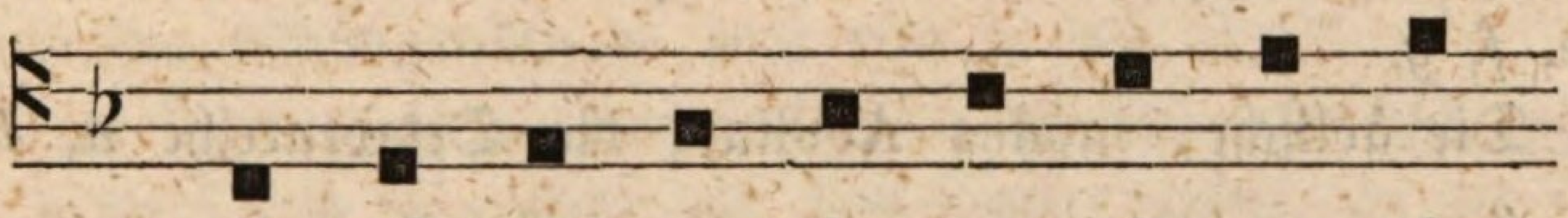


c d e f g a h c d

Cantus mollis,

mit dem *C*-Schlüssel.

c d e f g a b c d

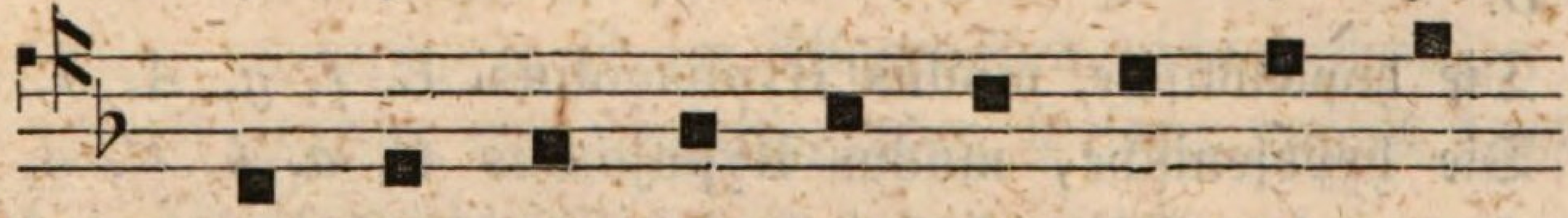


è f g a b c d e f

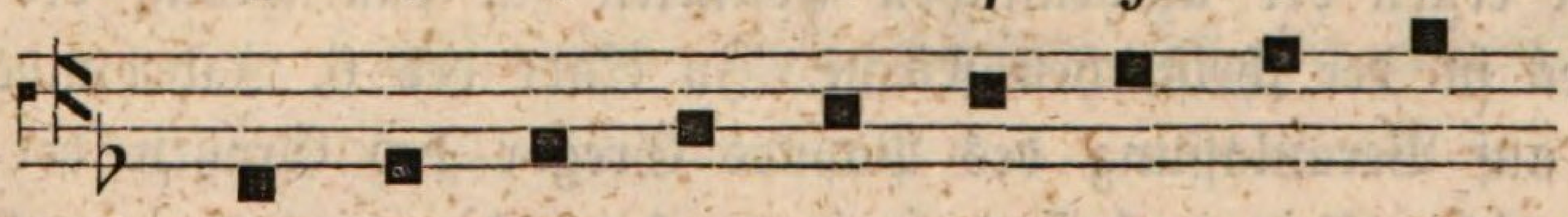
g a b c d e f g a

mit dem *F*-Schlüssel.

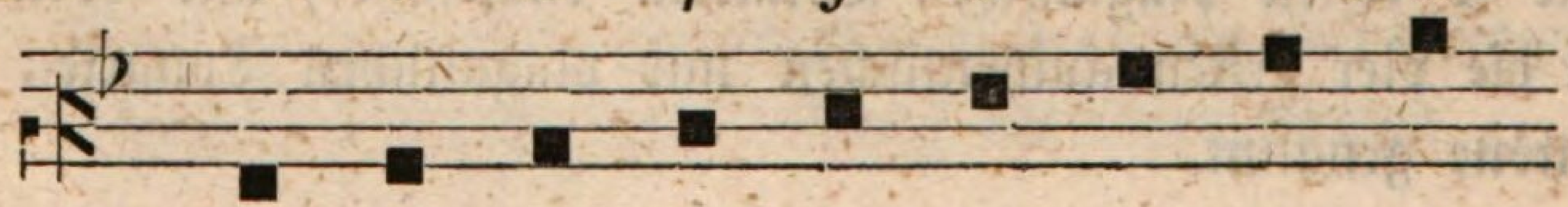
f g a b c d e f g



a b c d e f g a b



c d e f g a b c d



Die Melodien des Choralgesanges bewegen sich in den alten Tonarten, welche schon von den alten Griechen gebraucht wurden, von ihnen auf die Römer, von den Römern auf die Christen gekommen sind. Jeder unserer 7 Töne konnte als Grundton einer Tonart dienen, weil aber der Ton *h*, wenn er als der Grundton angenommen werden sollte, in dem Tone *f* keine reine Quinte fände, so wurde die Tonart, die er als Grundton gemacht haben würde, als unbrauchbar angesehen, und man bediente sich daher nur der übrigen 6 Töne zu Grundtönen der Tonarten, die man zum Unterschiede mit den Namen derjenigen griechischen Provinzen bezeichnet, in welchen sie am gewöhnlichsten ausgeübt worden sein sollen.

Bewegt sich der Gesang von der Tonika bis zur Tonika, wird so eine Tonart authentisch, bewegt er sich aber von der Dominante bis zu ihrer Oktave, so wird sie plagalisch genannt, deßhalb haben wir 6 authentische mit ihren 6 plagalischen Tonarten, und zwar:

I. Sechs Haupt- oder authentische Tonarten, nämlich:

1. Die dorische, modus Doricus, die Octavenreihe *d, e, f, g, a, h, c, d.*
2. Die phrygische, modus Phrygius, die Octavenreihe *e, f, g, a, h, c, d, e.*
3. Die lydische, modus Lydius, die Octavenreihe *f, g, a, h, c, d, e, f.*
4. Die mixolydische, modus Mixolydius, die Octavenreihe *g, a, h, c, d, e, f, g.*
5. Die äolische, modus Aeolius, die Octavenreihe *a, h, c, d, e, f, g, a.*
6. Die jonische, modus Jonicus, die Octavenreihe *c, d, e, f, g, a, h, c.*

II. Sechs plagalische oder Neben-Tonarten, als:

1. Die hypodorische, modus Hypodoricus *A, h, c, D, e, f, g, A.*
2. Die hypophrygische, modus Hypophrygius *H, c, d, E, f, g, a, H.*
3. Die hypolydische, modus Hypolydius *C, d, e, F, g, a, h, C.*
4. Die hypomixolydische, modus Hypomixolydius *D, e, f, G, a, h,, c, D.*
5. Die hypoäolische, modus Hypoaeolius *E, f, g, A, h, c, d, E.*
6. Die hypojonische, modus Hypojonius *G, a, h, C, d, e, f, G.*

In der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts wählte der h. Ambrosius die vier ersten der authentischen Tonarten zur Einrichtung des Choralgesanges in der christlichen Kirche. Zu Ende des 6. Jahrhunderts aber wurde auf Veranlassung des Papstes Gregor des Großen der Choralgesang nicht allein verbessert, sondern es wurden zu den 4 authentischen noch die 4 ersten plagalischen Tonarten eingeführt, und eben deßhalb werden die vier ersten authentischen und plagalischen Tonarten die acht Kirchentöne genannt.

Von dem Vortrage des Choralgesanges.

Um den Choral richtig und schön vorzutragen, ist vor Allem ein gutes musikalisches Gehör, eine reine hellklingende Stimme, dann richtiger Geschmack und das richtige Treffen der Töne erforderlich. Wem das musikalische Gehör gänzlich mangelt, dem ist das Erlermen des Choralgesanges unmöglich. Schwaches musikalisches Gehör, so wie mittelmäßige Stimmen lassen sich durch häufige Übung verbessern. Alle für den Figuralgesang aufgestellten Regeln sind auch hier zu beobachten; um aber den Choral der Heiligkeit und Würde des Ortes, und des Gottesdienstes angemessen vorzutragen, damit er seinen hohen Zweck erreiche, die christliche Gemeinde erbaue, und zur Andacht stimme, möge das hier Gesagte als Regel dienen:

1. Die Haltung des ganzen Körpers sowohl, als auch einzelner Theile desselben, sei anständig und würdevoll.

2. Geschrei und Geplärr ist kein Gesang, daher ist es auch streng zu vermeiden.

3. Jeder Sänger soll durch Übung den Umfang seiner Stimme kennen lernen, um das Gesangsstück seiner Stimme angemessen vortragen zu können. Im Choral soll der Chorführer einen Ton wählen, der keinem der Mitsingenden zu hoch oder zu tief wäre.

4. Der Choralgesang muß besonders einfach und würdevoll sein, um sich dadurch von dem verzierten, dem Figuralgesang, zu unterscheiden, deßhalb sind alle Verzierungen, Vorschläge und Triller strenge zu vermeiden.

5. Der Gesang an hohen Kirchenfeierlichkeiten muß höher angestimmt und feierlicher vorgetragen werden, als an gewöhnlichen Sonntagen oder Werktagen. Tiefer und stiller muß der Gesang sein bei Trauerfeierlichkeiten, als: bei dem Officium defunctorum, bei einem Requiem.

6. Das zu schnelle Singen, welches gerne in Hudelei ausartet, kann durchaus nicht gestattet werden.

7. Beim Choralgesange zu sekundiren oder in einer tiefern oder höhern Octave mitzusingen, ist im Allgemeinen nicht gestattet.

8. Es ist rathsam den vorzutragenden Gesang vorerst durchzugehen und sich gehörig vorzubereiten.

9. Im Chore hat ein Chorführer oder Cantor das Ganze zu leiten und die Gesänge anzustimmen, nach welchem sich die Chorsänger zu richten haben.

Anmerkung. Wer sich eine sichere Intonation des Figuralgesanges eigen gemacht hat, wird nach dem wenigen hier Gesagten jeden Choralgesang nach kurzer Übung vortragen können.

Die Choralbücher, in denen die im katholischen Ritus gebräuchlichen Choralgesänge enthalten sind, heißen: Das Missale, das Graduale, das Antiphonarium, das Processionale, das Directorium Chori, das Rituale, das Plenarium.

Alle Gebete und Gesänge des Officium divinum sind ohne Melodien in dem Brevier (Breviarium) enthalten.

Praktischer Theil.

Hier wird im Allgemeinen die Bemerkung vorangeschickt, daß die Melodien der verschiedenen Choralbücher in der Hauptsache wohl übereinstimmen, doch häufig durch veränderte oder versetzte Noten von einander abweichen, was oft durch den unaufmerksamen Druck entstanden ist. Es wäre wünschenswerth, daß alle Choralbücher einer genauen Prüfung unterzogen, und so eine allgemeine Gleichheit und Ächtheit des Gregorianischen Gesanges erzielt werde.

Verfasser dieses Lehrbuches verglich viele Choralbücher mit einander und fand überall Abweichungen; welche Melodien sind nun die ächten? Darüber könnte man nur aus Rom selbst die sicherste Antwort einholen, deßhalb vermeidet der Verfasser sich für dieses oder jenes auszusprechen, bis es ihm gelungen sein wird, sich die authentischsten Quellen zu verschaffen, und gibt hier in dem praktischen Theile vor der Hand bloß die allgemeinen Regeln des Gregorianischen Gesanges an, die überall übereinstimmend vorgefunden werden.

1. Von den Psalmentönen.

Die Psalmen werden nach acht Melodien gesungen, die man die acht Psalmentöne nennt. Diese Töne tragen den Charakter der acht Kirchentöne an sich und jeder derselben gründet sich auf einen vorhergehenden Choral, den man Antiphon nennt, welcher vor jedem Psalme angestimmt und nach demselben ganz gesungen wird; ist jedoch das Fest duplex, so wird die Antiphon vor und nach dem Psalme ganz gesungen. Um nun erkennen zu können, über welchen der acht Psalmentöne jeder Psalm gesungen werden soll, hat man auf die Endnote der Antiphon und auf den herrschenden Ton des angezeigten Psalmtones, namentlich auf die zweite Hälfte des Verses, Differentia genannt, zu sehen. Unter der Noten der Differenz stehen in den Choralbüchern gewöhnlich die Buchstaben *e u o u a e*, welches die Vocale der Schlußworte Seculorum amen sind. —

Die Finalnoten der Antiphon des ersten und zweiten Tones sind *D*, des dritten und vierten Tones *E*, des fünften und sechsten *F*, des siebenten und achten Tones *G*. Diese vier Buchstaben nennt man daher auch Endbuchstaben (Literae finales). Aus nachstehender Übersicht kann man leicht jeden Ton erkennen.

Ist die Finalnote der vorhergehenden Antiphon	*D*	und die erste Note der Differenz oder zweiten Hälfte des Tones	*A*	so ist es der	erste	Psalmton	Tonus authenticus
	D		*F*		zweite		„ plagalis
	E		*C*		dritte		„ auth.
	E		*A*		vierte		„ plag.
	F		*C*		fünfte		„ auth.
	F		*A*		sechste		„ plag.
	G		*D*		siebente		„ auth.
	G		*C*		achte		„ plag.

Der erste Theil des Verses wird in der angegebenen Tonart stets gleich gesungen, der zweite Theil des Verses kann bei manchen Tönen auf verschiedene Weise gesungen werden, weil einige Töne mehrere Ausgänge haben, aus denen immer Einer gewählt ist, der jedoch den ganzen Psalm hindurch beibehalten werden muß.

Das Anstimmen eines jeden Tones geschieht entweder festiv oder ferial.

Ist das Fest duplex und semiduplex, so wird der erste Vers jedes Psalmes feierlich angestimmt, die übrigen Verse jedoch ferial fortgesungen.

Bei einfachen Festen, an Werktagen, bei Leichen und Jahrtagen ist der Ton ferial anzustimmen, überhaupt der Gesang tiefer zu halten, als beim festlichen Gesange. — Die Anfangsnoten bilden zwischen diesen beiden Arten zu singen den Unterschied; auch der Schluß der ersten Verseshälfte wird bei der ferialen Gesangsweise einfacher gesungen, so daß auf jede Silbe nur eine Note gesungen wird, während man beim festlichen Gesange manchmal zwei Noten auf eine Sylbe singt.

Man vermeide beim Psalliren das zu schnelle Lesen, falle jedoch nicht in den entgegengesetzten Fehler des Schleppens; auch enthalte man sich alles Schreiens, so wie des Murmelns beim Vortrage der Psalmen. Um alle Störung im Flusse des Gesanges zu vermeiden, ist es sehr nothwendig, daß man die Verse vorerst durchgehe, und die Sylben anmerke, auf welche der erste aufsteigende oder fallende Ton trifft, nur müssen solche Sylben gewählt werden, daß die Quantität derselben nicht darunter leide, und kurze Sylben lang, oder lange kurz ausgesprochen werden müssen. Bei dem Doppelpunkte oder Sternchen (Astericus), wo-

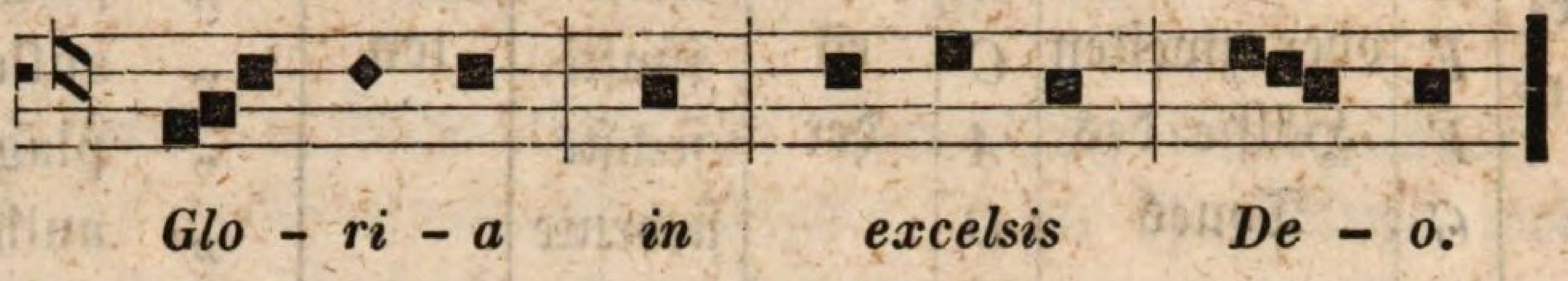
durch die Psalmen-Verse in zwei Theile geschieden werden, soll man ja nicht zu schnell fortfahren, damit die Deutlichkeit nicht gestört werde, und auch Athem geschöpft werden kann.

2. Meß-Gesangsweisen.

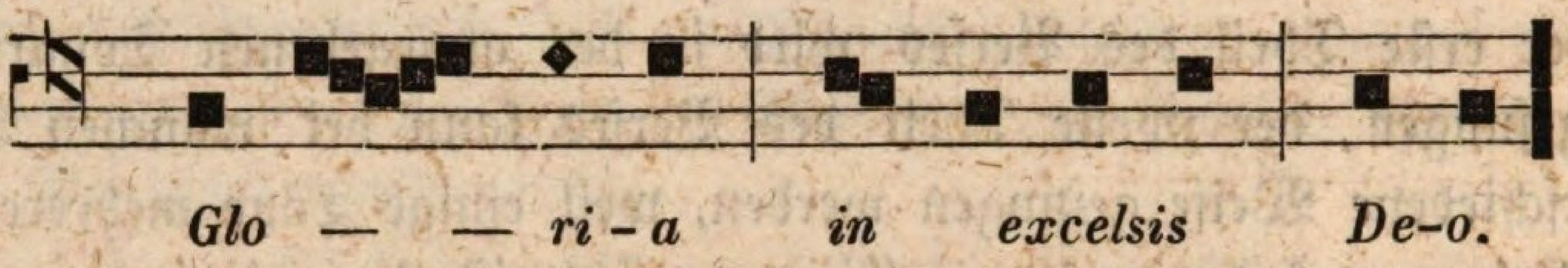
1) Gloria

wird nach den folgenden vier Melodien gesungen:

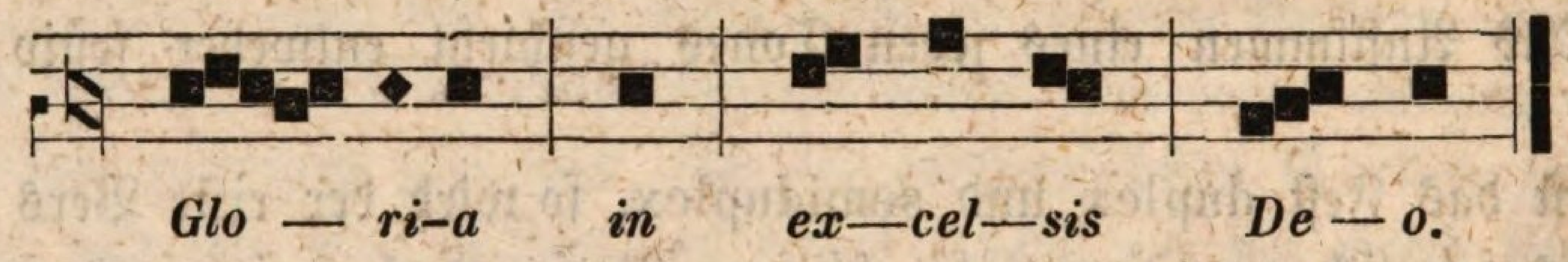
In duplicibus et solemnibus diebus.



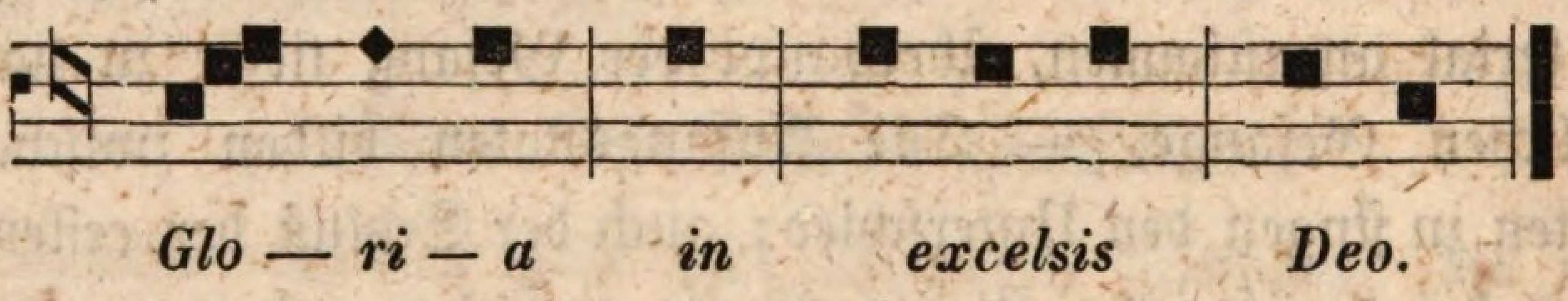
In Dominicis et Festis semiduplicibus.



In Missa B. V. Mariae.



In Festis simplicibus.



2) Collecten-Melodie.

Für die Orationen oder Collecten gibt es drei verschiedene Melodien. Nach der feierlichen Melodie wird in duplicibus, semiduplicibus et dominicis gesungen, nach der gewöhnlichen oder ferialen Melodie an allen andern Tagen und nach einer dritten Melodie in den Messen für die Verstorbenen.

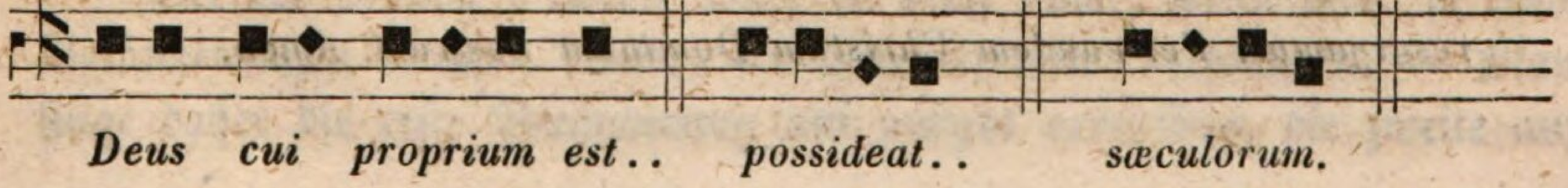
Bei der feierlichen Gesangsweise singt man in dem Tone *f*. Hier können zwei Veränderungen eintreten; die erste lautet: *f e d f*, und heißt punctum principale, Hauptpunkt. Er kömmt am Ende des ersten Theiles der Oration vor, und in dem Schlußsatze z. B. Spiritus sancti Deus·

Die zweite Veränderung, der sogenannte Halbpunkt, Semipunctum, wird im zweiten Theile der Oration beobachtet, wenn sie ziemlich lang ist, sonst fällt sie weg; dann aber auch im Schlußsatze, z. B. bei dem Worte: tuum. Außer den genannten Fällen darf weder ein Haupt- noch Halbpunkt vorkommen.

Beispiel des festlichen Tones:

Die Orationen im ferialen Tone werden in dem angefangenen Tone z. B. *f* mit gleicher Stimme, ohne irgend eine Veränderung, vorgetragen.

Der Orationenton in der Messe für die Verstorbenen ist dem ferialen Tone ganz gleich, nur fällt die Stimme in der Schlußcadenz von *f* auf *d*, z. B.



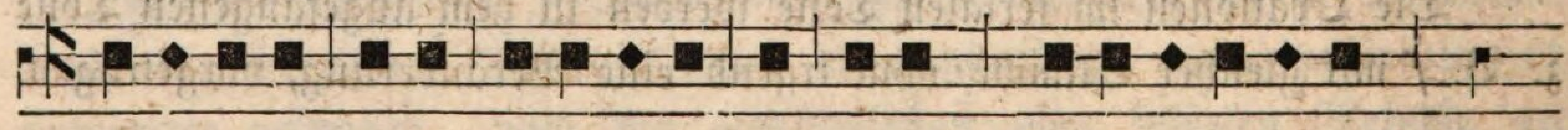
Auf diese Weise werden auch noch die Orationen nach den Antiphonen der seligen Jungfrau Maria, Orationen der Litaneien und der Besprengung des Weihwassers an den Sonntagen, nach der Fußwaschung und alle Orationen bei den Benedictionen der Wachslichter, der Asche und des Öles, sowohl vor, als nach den Benedictionen (mit Ausnahme der zwei ersten Orationen der Palmweihe); — dann die Oration des Charfreitages: „Deus a quo et Judas;“ — ferner die übrigen folgenden Orationen, und zwar die zweite, vierte und sechste rc. alle abwechselungsweise; dann die Oration „Libera nos,“ nicht aber alle diejenigen, welche vor der Messe des Charsamstags stehen, und die, für die Wasserweihe, welche alle über den vorhergehenden Ton, nämlich der Missa ferialis gesungen werden; — diejenigen aber, welche für die Feuer- und Incens-Weihe angemerkt sind, werden bloß gelesen.

Dieser Ton stimmt im Ganzen mit dem vorhergehenden überein, d. h. die ganze Oration wird in dem angefangenen Tone gesungen, bis am Ende bei der letzten Sylbe um eine kleine Terz gefallen, nämlich von *C* nach *A*, oder von *F* nach *D* zurückgesungen wird. Dieser Schlußfall geschieht in erwähnten Fällen nur bei der letzten Oration; der nämliche Fall trifft auch ein bei jedem Schlusse der vorerwähnten Orationen, welche endigen mit: Per Christum Dominum nostrum, und mit: Qui vivis et regnas in saecula saeculorum.

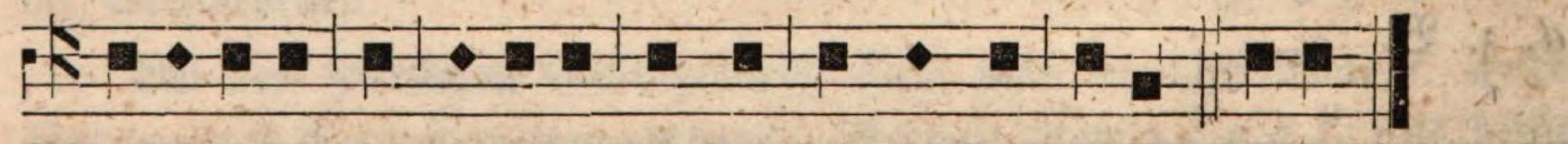
Beispiel:

Concede misericors Deus fragi-li-ta-ti nostrae praesidium,

ut qui sanctae Dei genitricis memoriam agimus: inter-



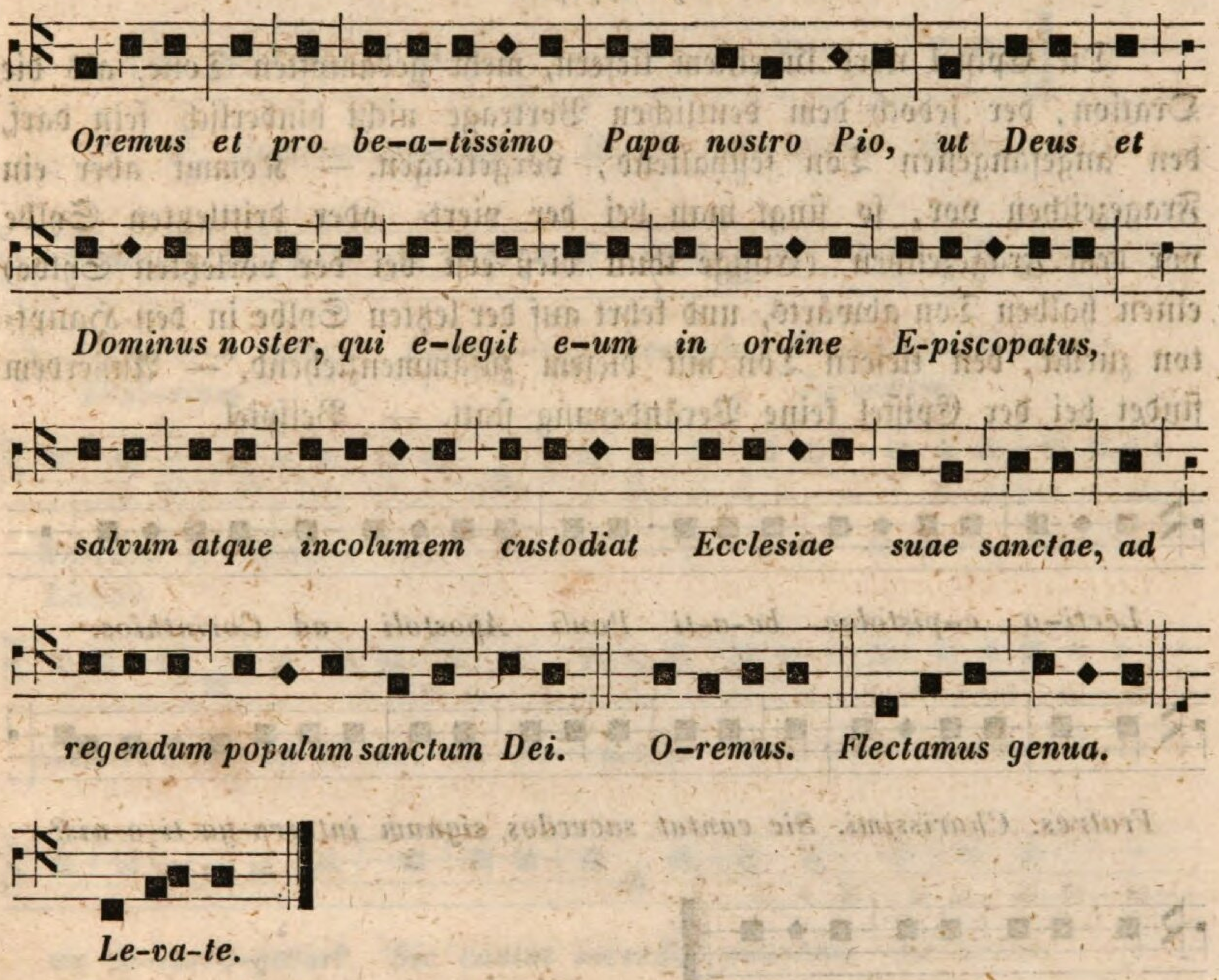
cessi-o-nis ejus auxi-li-o a nostris i-ni-quita-tibus



resurgamus. Per eundem Christum Dominum nostrum. Amen.

Die Gesangsweisen der Orationen nach der Passion am Charfreitage.

Eine eigene Gesangsweise, ähnlich der der Präfationen, erfordern die Orationen Preces nach der Passion am Charfreitage, von denen immer die mit „Oremus" beginnende nach nachstehendem Beispiele, die mit „Omnipotens sempiterne Deus" anfangende, wie schon erwähnt, in tono feriali nach Vorschrift gesungen wird. — Die erste dieser Orationen ist im Missale in Noten ausgesetzt, die zweite folgt hier:



Bei der dritten Oration trifft die erste Veränderung auf Subdiaconibus, Acolythis, die zweite auf virginibus viduis, worauf dann der Schlußsatz beginnt.

In der vierten Oration trifft die erste Veränderung auf den Namen des Fürsten, die zweite auf das Wort nationes. Nach der letzten Veränderung tritt unmittelbar der Schlußsatz einer jeden Oration ein. Die fünfte Oration hat drei Veränderungen bei catechumenis nostris: misericordiae und peccatorum.

Bei der sechsten Oration wäre es nicht schön, wenn man so viele Veränderungen machen wollte, als Doppelpunkte vorkommen. — Man singe daher die erste Veränderung auf purget erroribus, die zweite auf

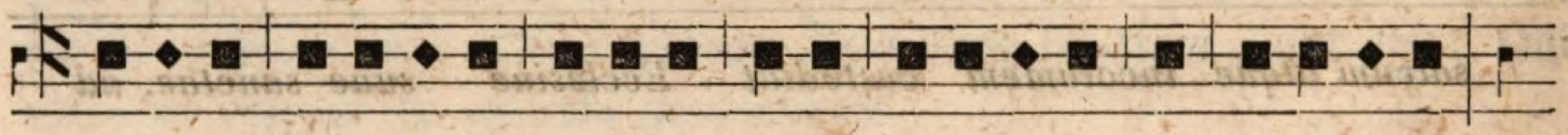
vincula dissolvat: die dritte auf sanitatem, dann den Schluß. Bei der siebenten Oration treffen die zwei Veränderungen auf die Worte: „et schismaticis“, dann auf universis.

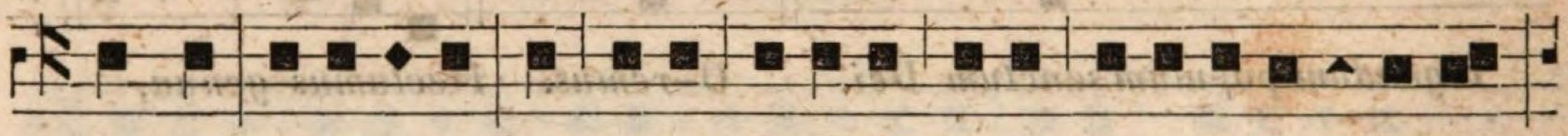
In der achten Oration sind die Worte perfidis Judaeis: und cordibus eorum, auf welche die Veränderungen treffen.

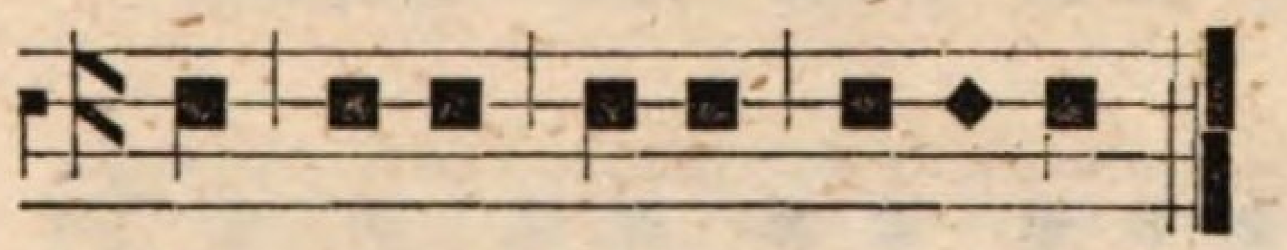
In der neunten Oration treffen die drei Veränderungen auf pro paganis: cordibus eorum: vivum et verum, und mit et unicum fängt der Schlußsatz an.

3) Epistel.

Die Epistel wird in einem tiefern, mehr gedämpften Tone, als die Oration, der jedoch dem deutlichen Vortrage nicht hinderlich sein darf, den angefangenen Ton festhaltend, vorgetragen. — Kommt aber ein Fragezeichen vor, so singt man bei der viert= oder drittletzten Sylbe vor dem Fragezeichen (Einige thun dieß erst bei der vorletzten Sylbe) einen halben Ton abwärts, und kehrt auf der letzten Sylbe in den Haupt=ton zurück, den tiefern Ton mit diesem zusammenziehend. — Außerdem findet bei der Epistel keine Veränderung statt. — Beispiel.





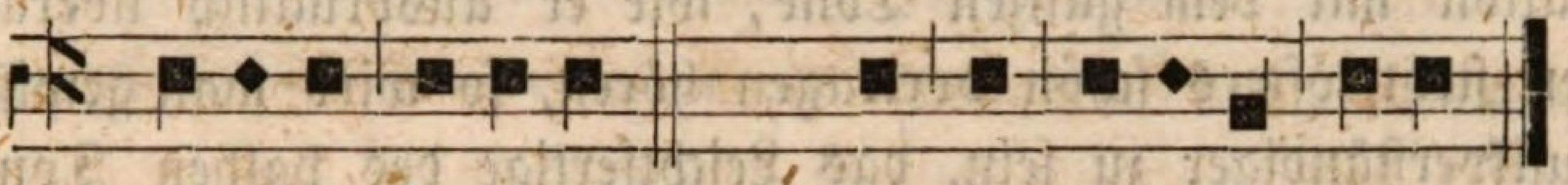


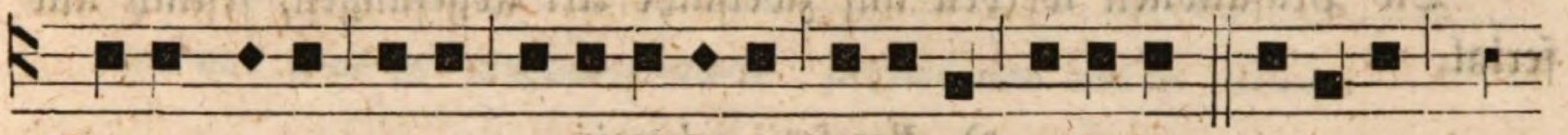
4) Evangelium.

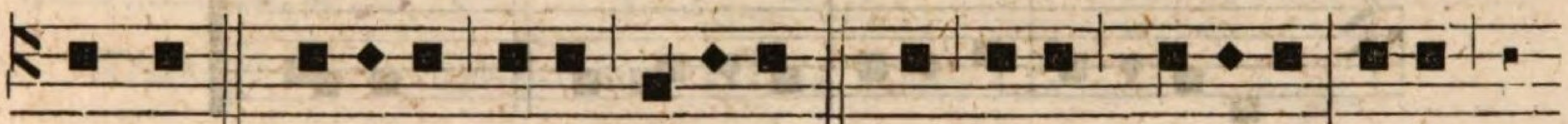
Das Evangelium wird in einem feierlichen Tone angefangen und langsam und würdevoll vorgetragen. — So oft ein Schlußpunkt im Evangelium vorkömmt, wird bei der vierten, wenn aber eine kurze Sylbe dabei ist, bei der fünften, oft auch bei der dritten Sylbe vor dem Punkte um eine kleine Terz gefallen, und sogleich wieder in den Hauptton zurückgegangen. Bei dem Fragezeichen gilt die nämliche Regel, welche oben bei der Epistel angegeben ist. Beim Schlusse des Evangeliums sinkt man bei der sechsten oder siebenten Sylbe vor dem Schlußpunkte in die

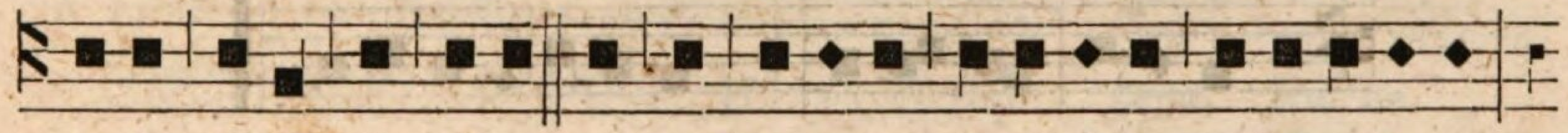
Terz zurück, und schließt, langsam in Sekunden aufsteigend, im Haupttone. — Es kommen aber Evangelien vor, worauf sich die starre Regel, ohne der Schönheit des Vortrages zu schaden, nicht genau auf die bezeichnete Sylbe anwenden läßt. In diesen Fällen wird sich der Sänger durch sein eigenes ästhetisches Gefühl leiten lassen. Es wird auch hier nothwendig sein, sich vor der Verrichtung auf den Evangelien-Gesang vorzubereiten, und die Sylben, auf welchen die Veränderung einzutreffen pflegt, anzumerken, denn ohne diese Vorsicht kann die schnellste Übersicht nicht vor Fehlern verwahren.

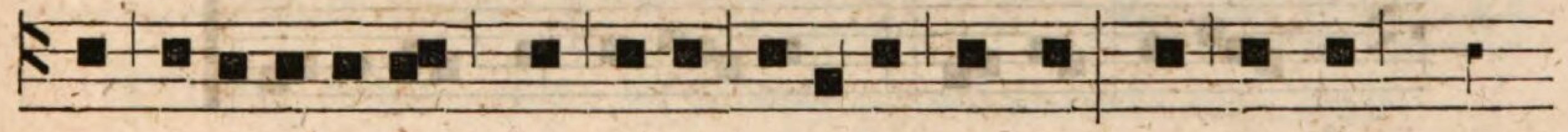
Beispiel:

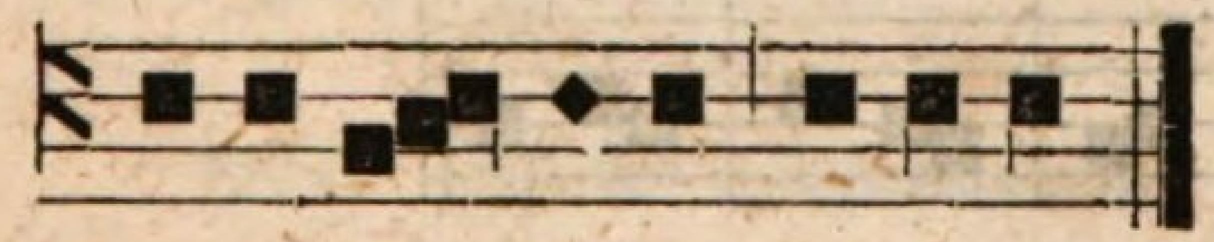












5) Credo.

Die Melodie des Credo ist immer dieselbe und wird im feierlich langsamen Vortrage auf nachstehende Weise gesungen.

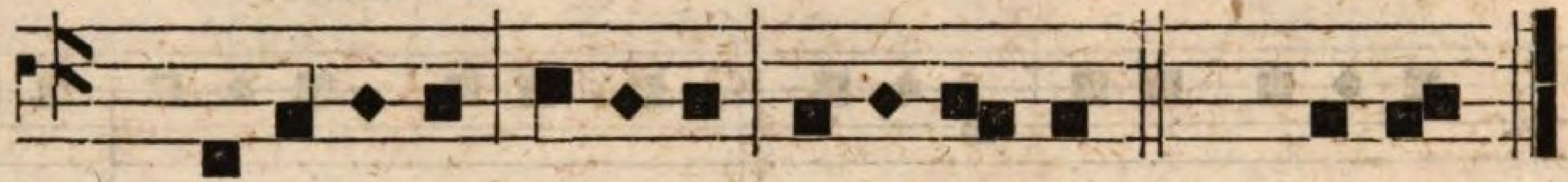
6) Präfation.

Die Melodie der Präfationen ist für die verschiedenen Feste in jedem Missale deutlich ausgesetzt, und es würde zu viel Raum einnehmen, sie hier aufzuführen. Nur muß man hier auf den Fehler aufmerksam machen, der durch Absingen eines halben Tones, wo es ein ganzer sein muß, das Würdevolle der Schlußworte eines jeden Satzes in eine moderne Weichlichkeit verwandelt, die zwar dem Ohre schmeichelt, wie französische und italienische Musik, aber nie das Erhabene darzustellen vermag, was der ganze Ton für ein gebildetes Ohr so kraftvoll ausdrückt. — Hat man die Präfation mit dem ganzen Tone, wie er ausdrücklich überall vorgeschrieben steht, öfters schön vortragen hören, so wird man gewiß, selbst ohne Musikverständiger zu sein, das Leichtfertige des halben Tones von dem Würde- und Kraftvollen des ganzen Tones unterscheiden können.

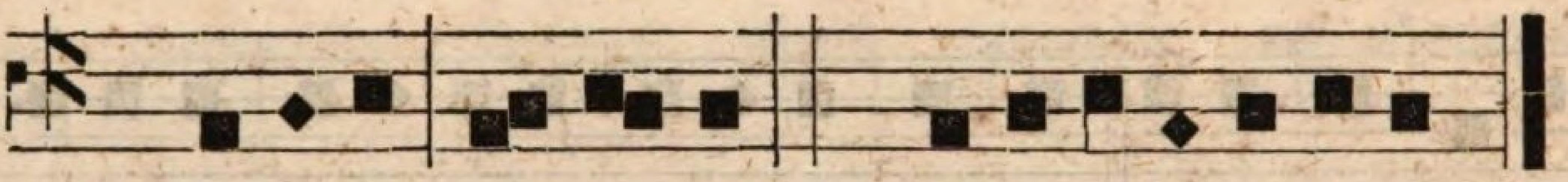
Die Präfationen werden auf zweifache Art abgesungen, festlich und ferial.

a) *Praefatio solemnis.*

(de SS. Trinitate.)

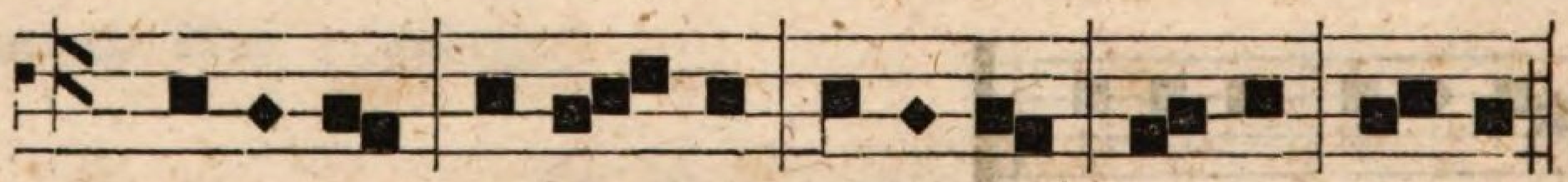


℣. *Per omnia saecula saeculorum.* ℟. *A-men.*



℣ *Dominus vobiscum.* ℟. *Et cum Spiritu tuo.*

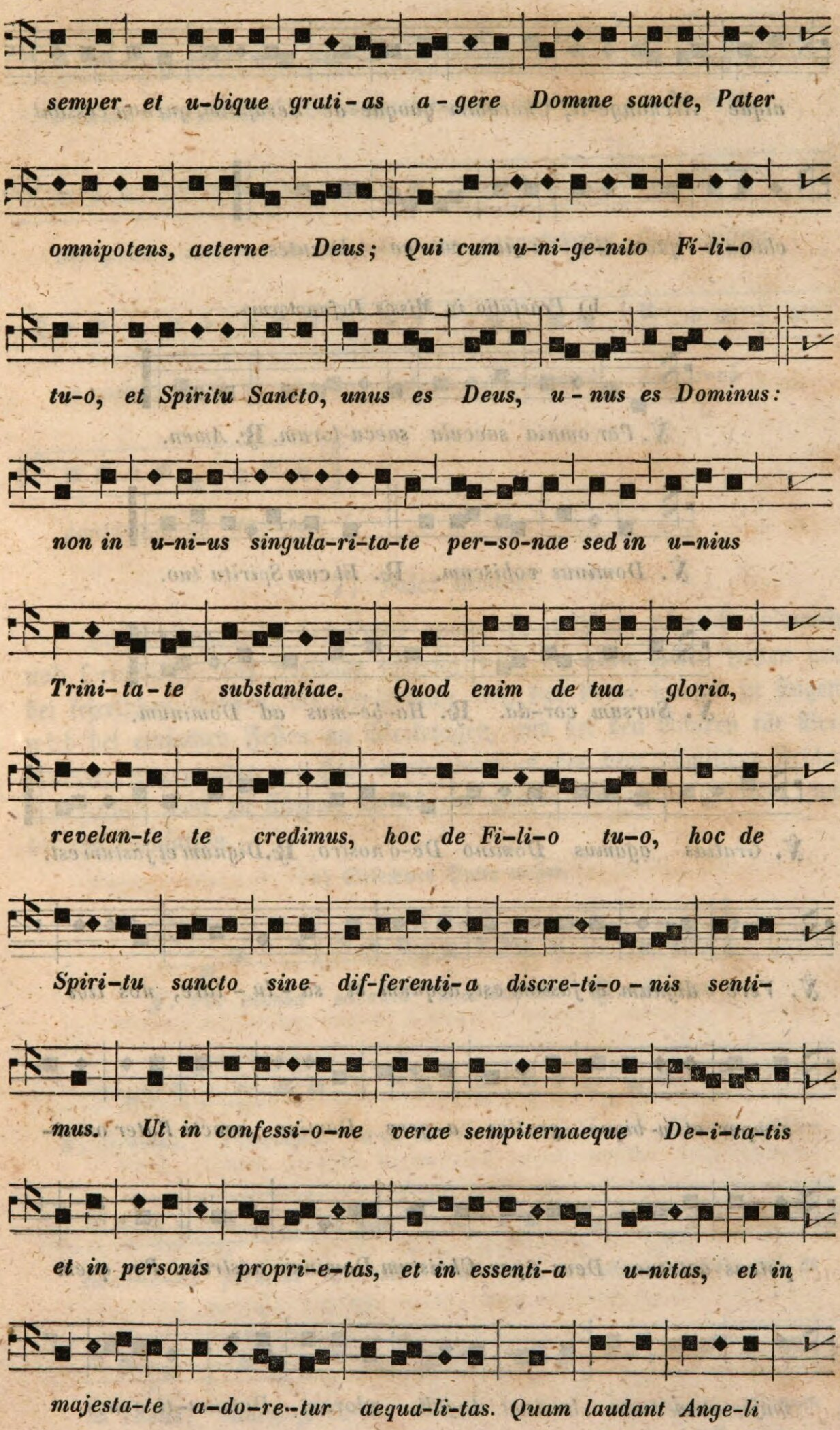
℣. *Sursum cor-da.* ℟. *Ha-be-mus ad Dominum.*



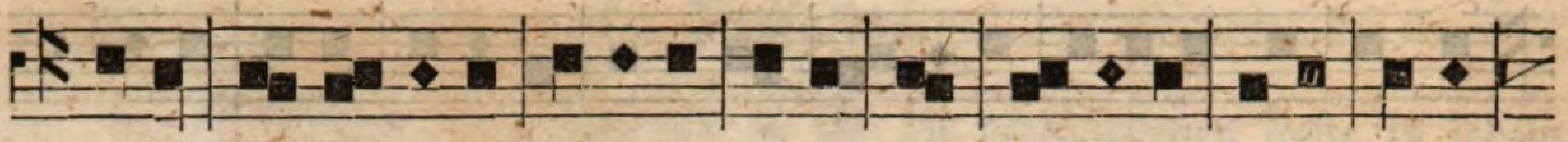
℣. *Grati-as a-ga-mus Domino De-o nostro.*

℟. *Di-gnum et justum est.*

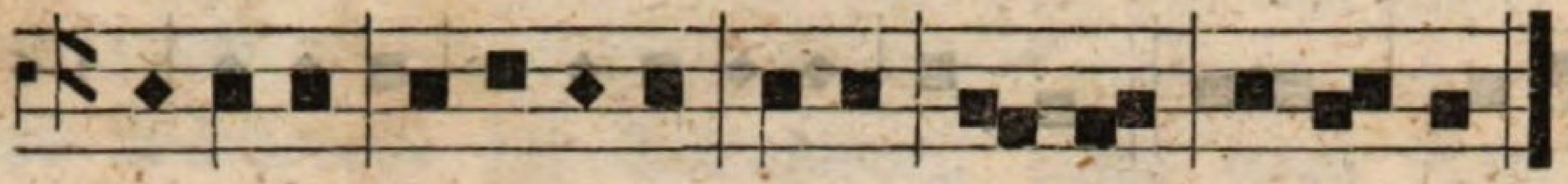
℣. *Vere dignum et justum est, aequum et sa-lu-ta-re, nos tibi*



Bayerische Staatsbibliothek München

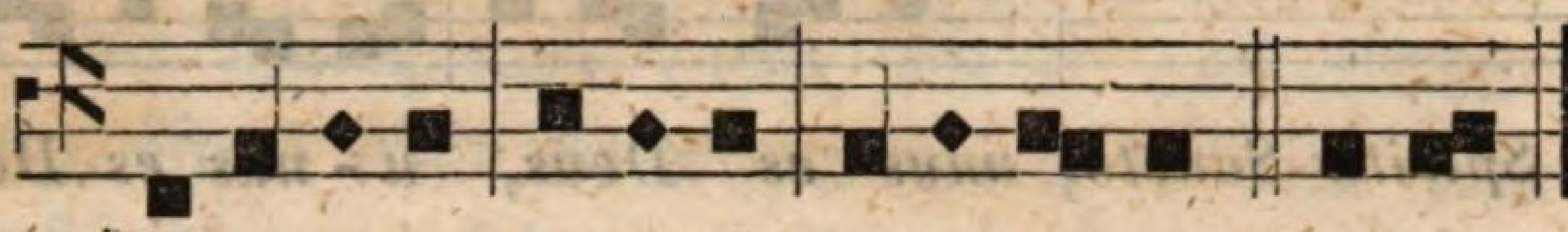


atque Archange-li, Cherubim quoque ac Seraphim, qui non cessant

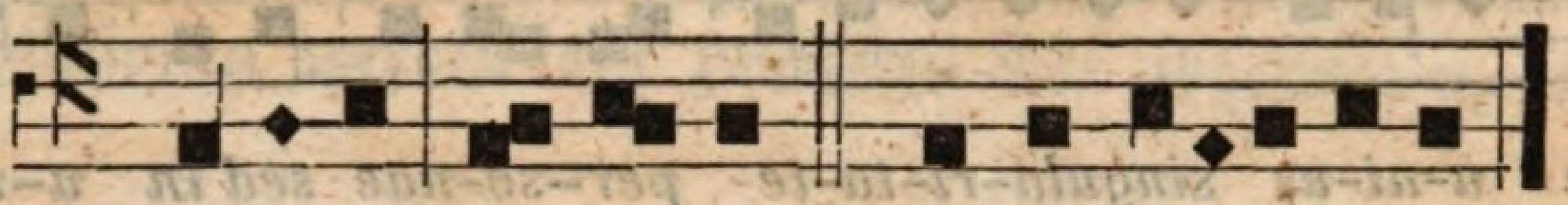


clamare quoti-di-e u-na vo - ce dicentes.

b) *Praefatio in Missis Defunctorum.*

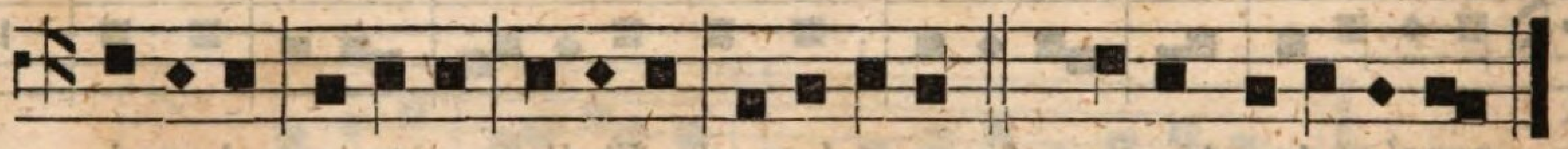


℣. *Per omnia saecula saecu-lorum.* ℟. *Amen.*



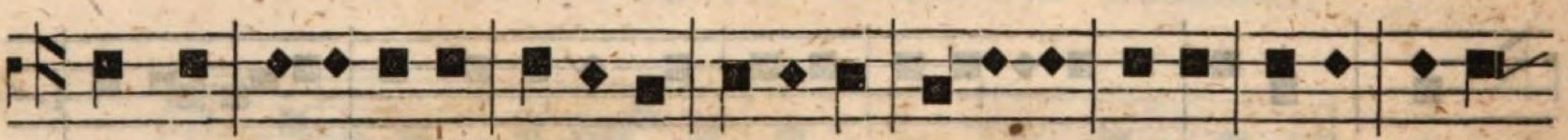
℣. *Dominus vobiscum.* ℟. *Et cum Spiritu tuo.*

℣. *Sursum cor-da.* ℟. *Ha-be-mus ad Dominum.*



℣. *Gratias agamus Domino De-o nostro.* ℟. *Dignum et justum est.*

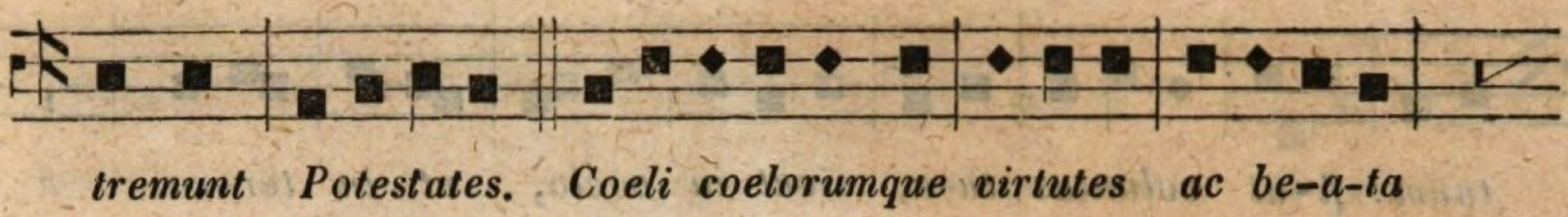
℣. *Vere dignum et justum est, aequum et sa - lu - tare, nos tibi*

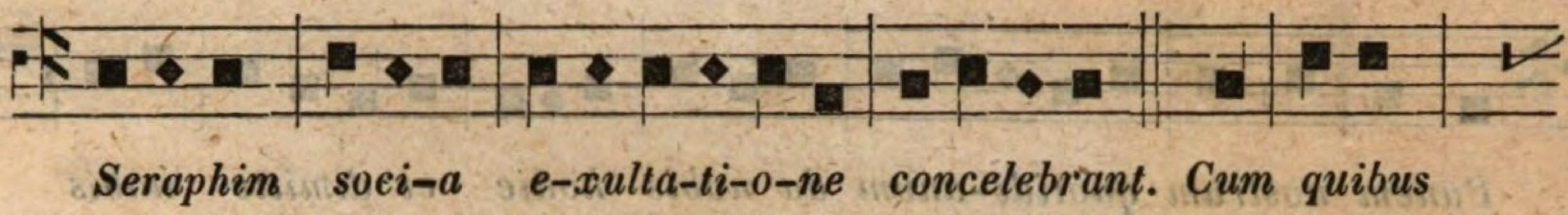


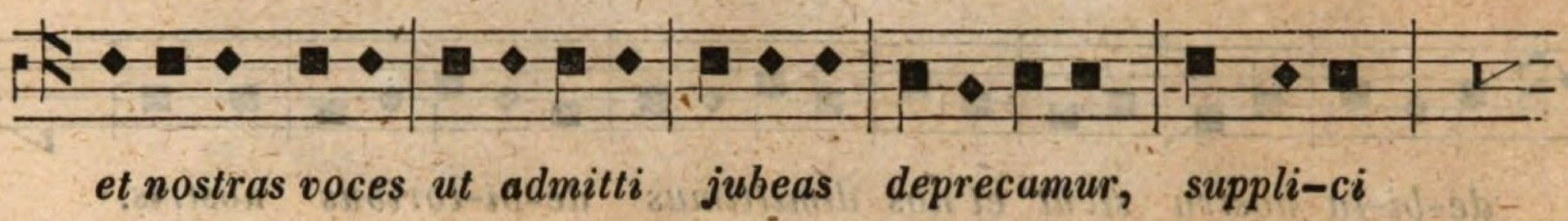
semper et u-bique gratias a-gere Domine sancte Pater omni-

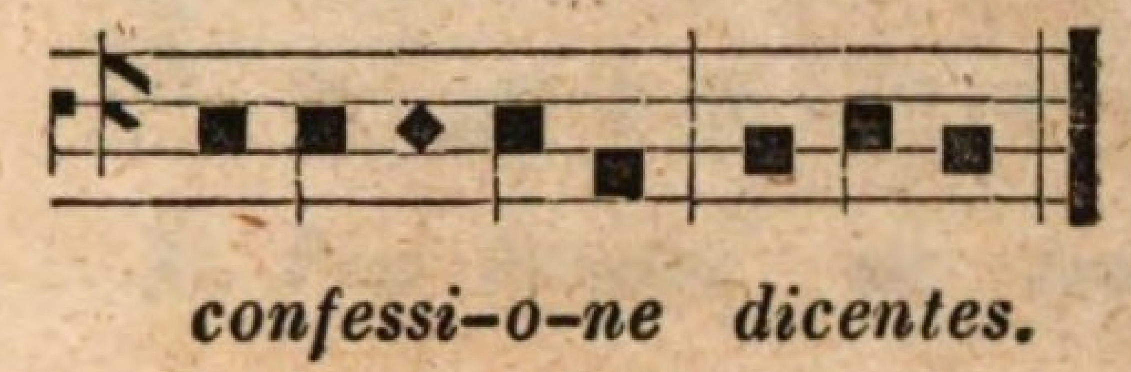
potens aeterne Deus per Christum Dominum nostrum. Per quem

majestatem tuam laudant Angeli, adorant Domina-ti-o-nes





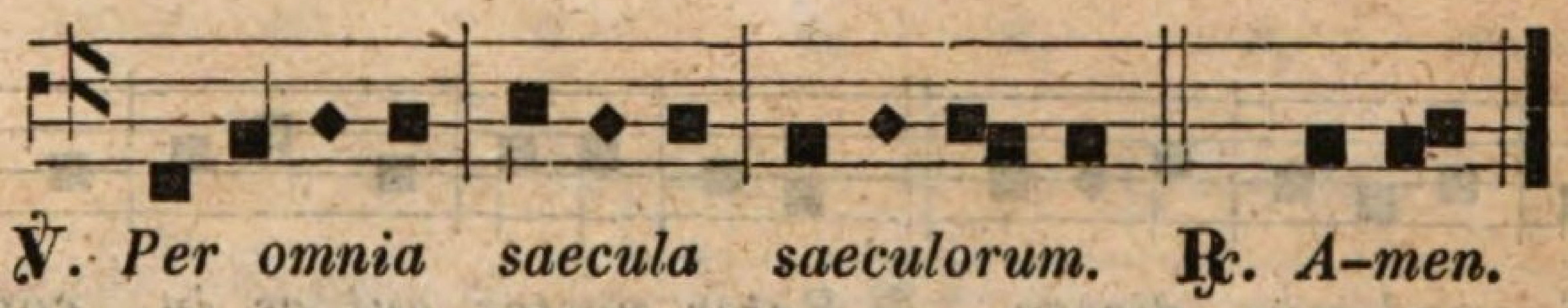


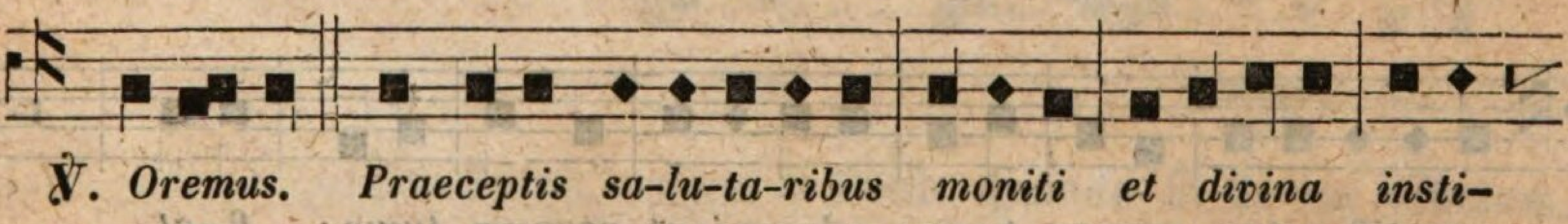


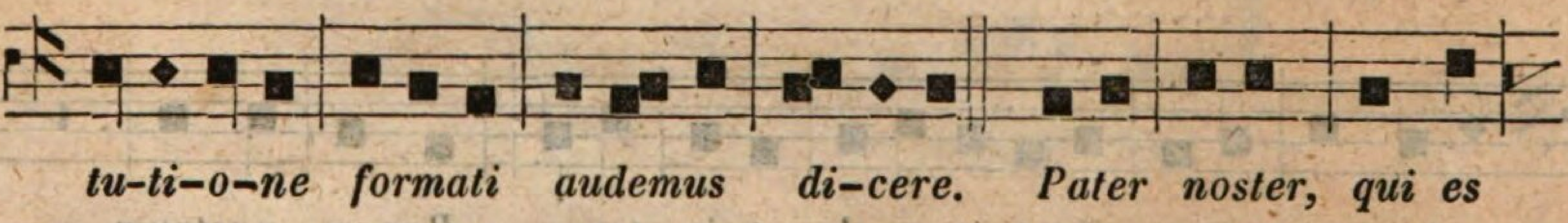
7) Pater noster.

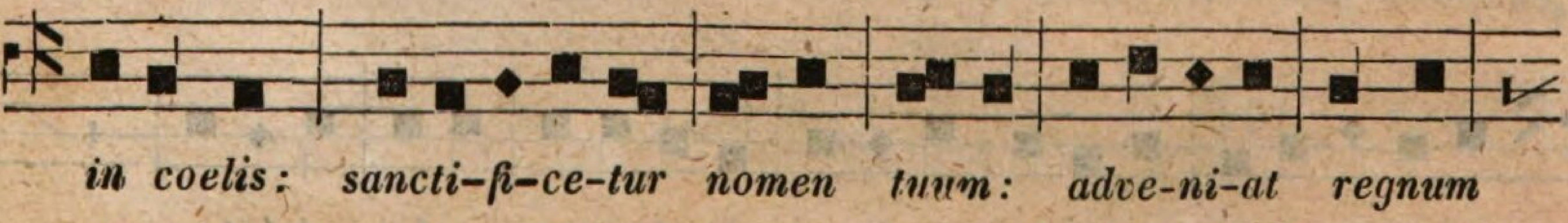
Die Gesangsweise des Pater noster ist zweifach, nämlich solemnis und ferialis. — Der feierliche Gesang trifft an allen hohen Festen und bei feierlichen Ämtern, die gewöhnliche Art, das Pater noster zu singen, wird bei einfachen Festen an Werketagen, und bei den Ämtern für Verstorbene, angewendet. — Hier wird ebenfalls vor dem nämlichen Fehler, den halben Ton zu singen, wo es ein ganzer sein muß, gewarnt, wie bei der Präfation. —

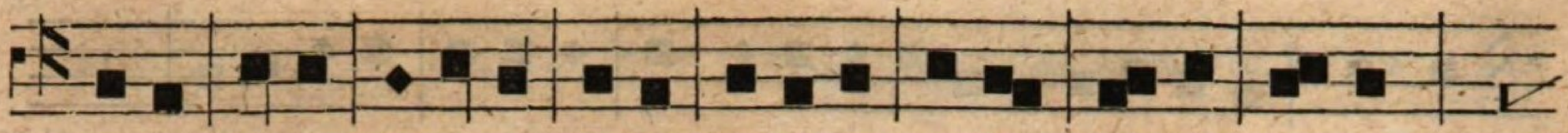
a) Solemnes Pater noster.



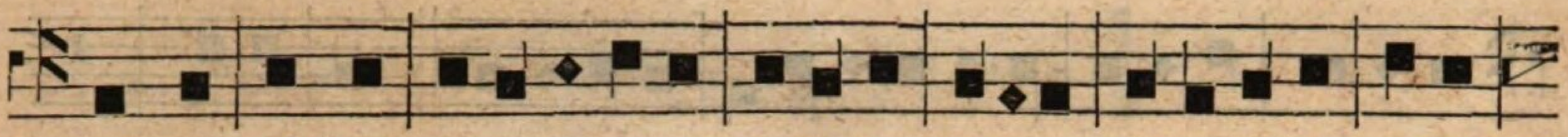




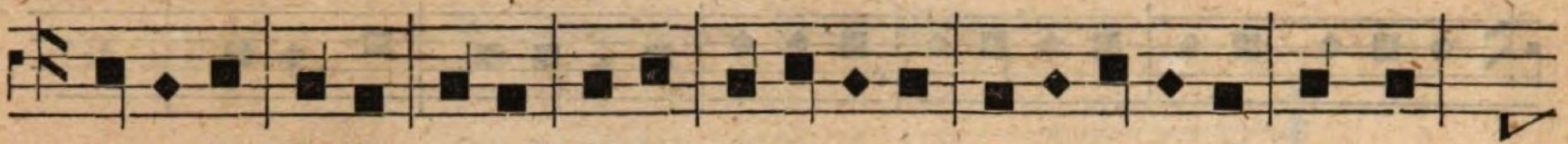




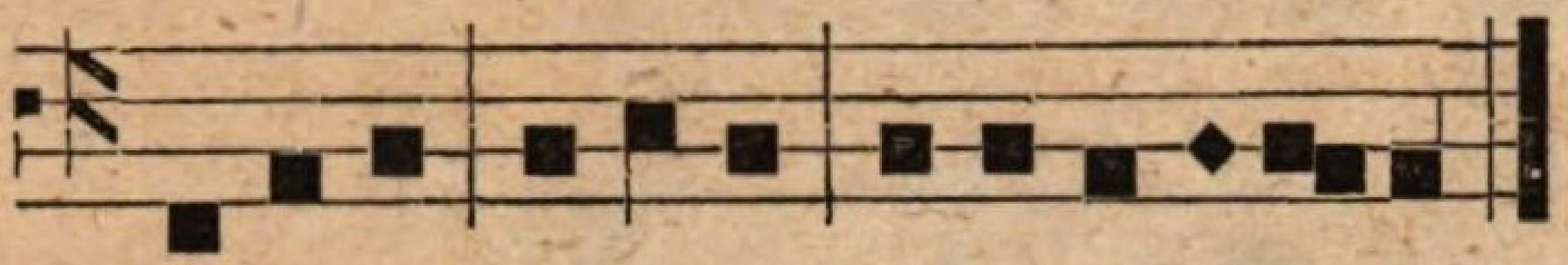
tuum: fi–at voluntas tu–a, sicut in coelo, et in ter–ra.



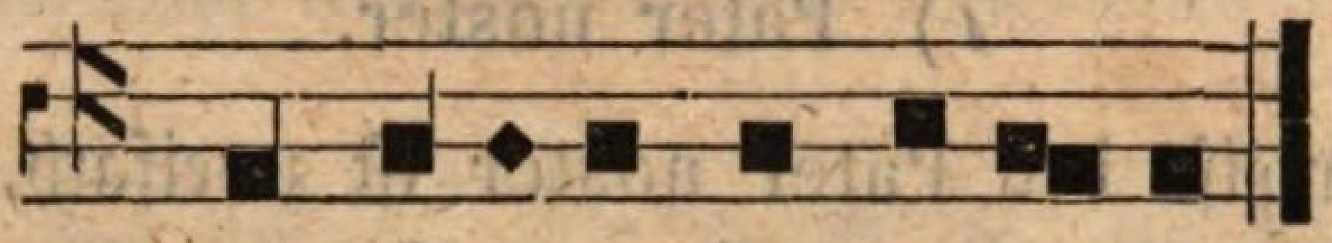
Panem nostrum quotidi–anum da nobis hodie et dimitte nobis



de–bi–ta nostra sicut et nos dimittimus de–bi–toribus nostris.

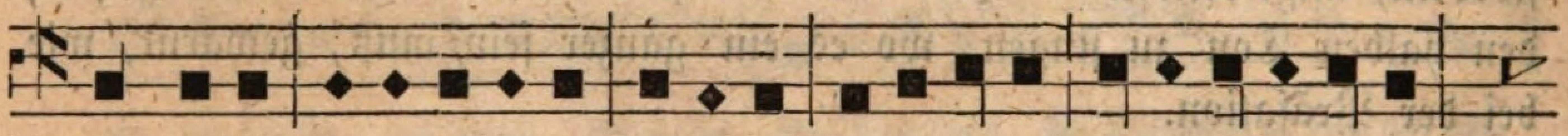


Et ne nos inducas in ten–tati–o–nem.



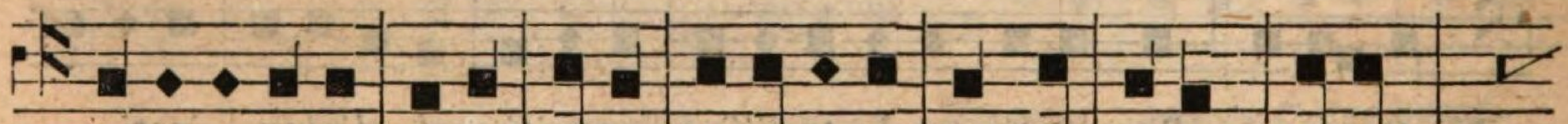
℞. *Sed libera nos a malo.*

b) Das feriale Pater noster.

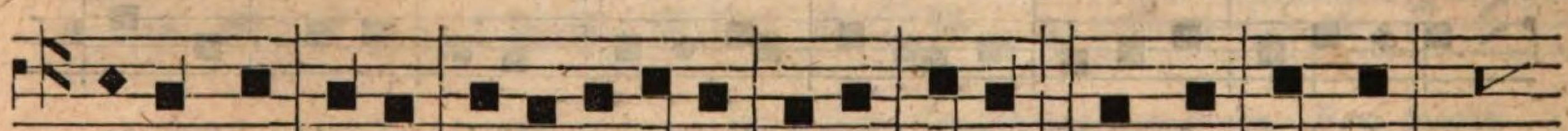


Praeceptis salu–ta–ribus moni–ti et di–vina insti–tu–ti–o–ne

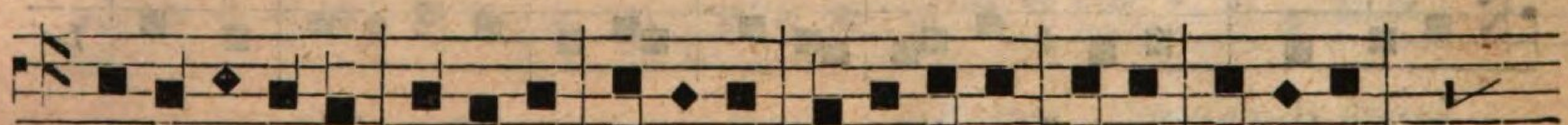
formati audemus dicere. Pater noster qui es in coelis:



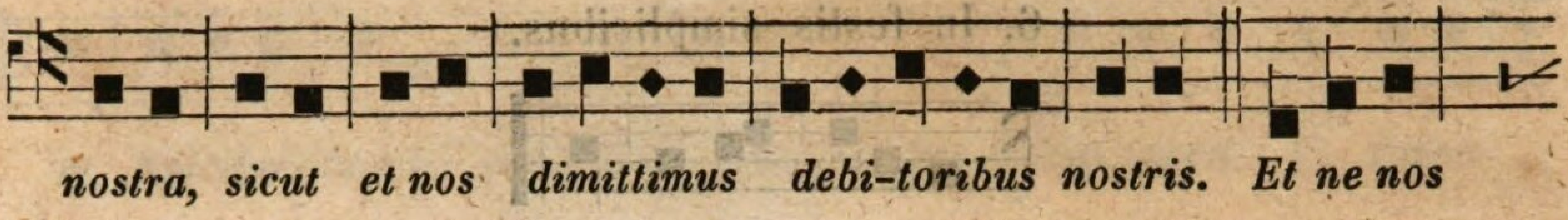
sanctifi–cetur nomen tuum: adve–ni–at regnum tuum; fi–at

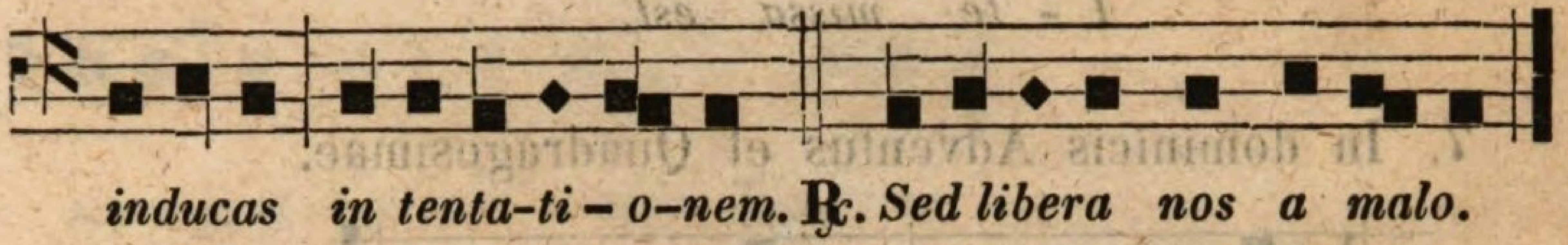


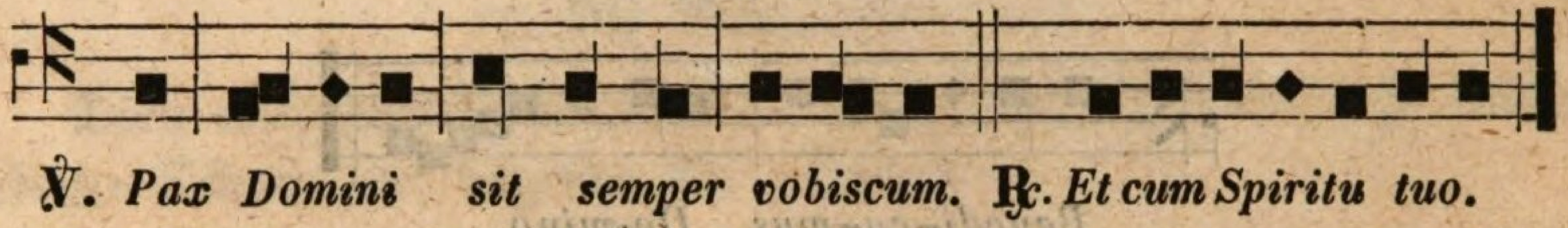
voluntas tua, sicut in coelo et in terra. Panem nostrum



quotidi–a–num da nobis hodi–e: et dimitte nobis debita

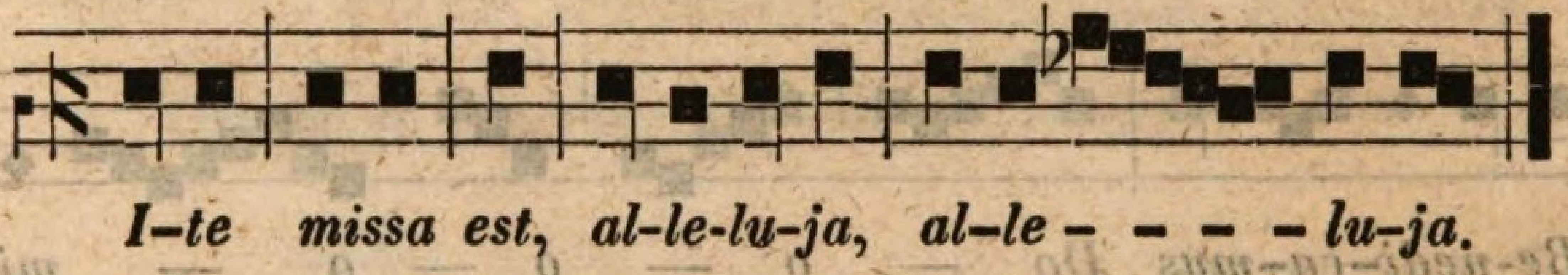




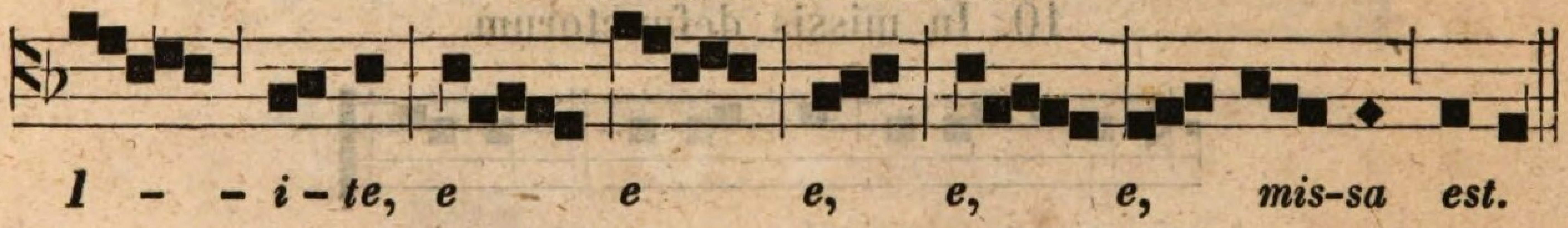


VII. Ite missa est, Benedicamus und Requiescat in pace.

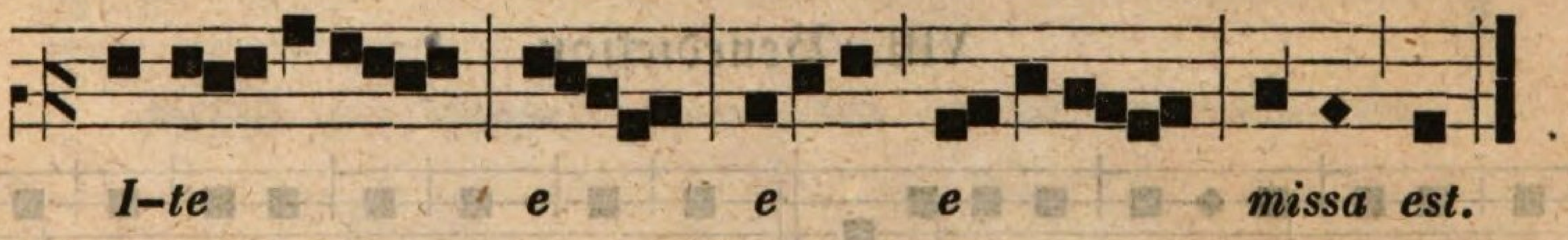
1. Tempore paschali.



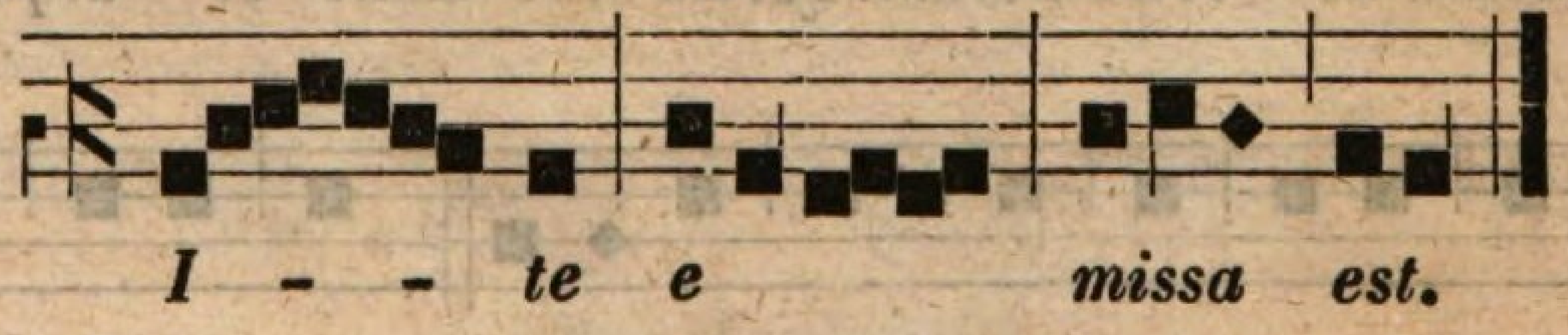
2. In festis selemnibus.



3. In festis duplicibus et de Apostolis.

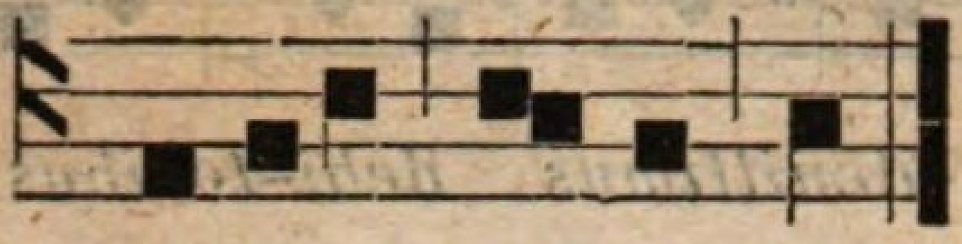


4. In missis beatae Mariae, etiam in Sabb. quando fit de ea officium.

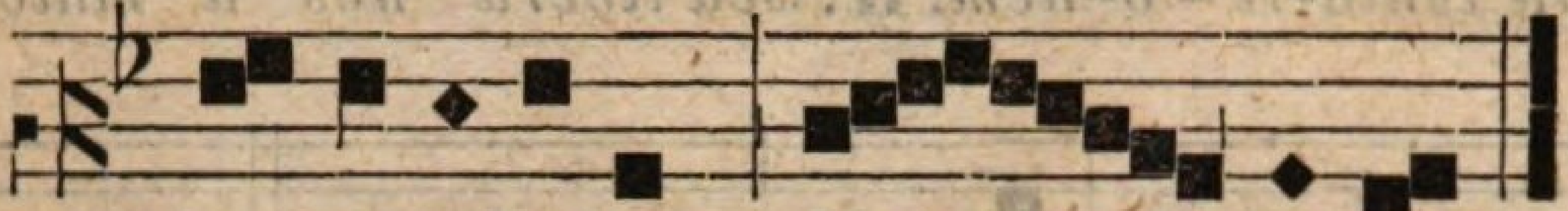


5. In dominicis infra annum, in semiduplicibus, et infra Octavas, quae non sunt, B. Mariae.

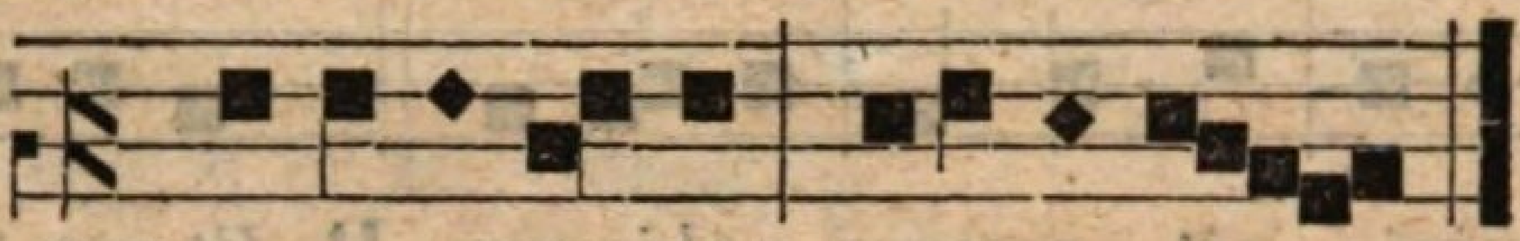
6. In festis simplicibus.



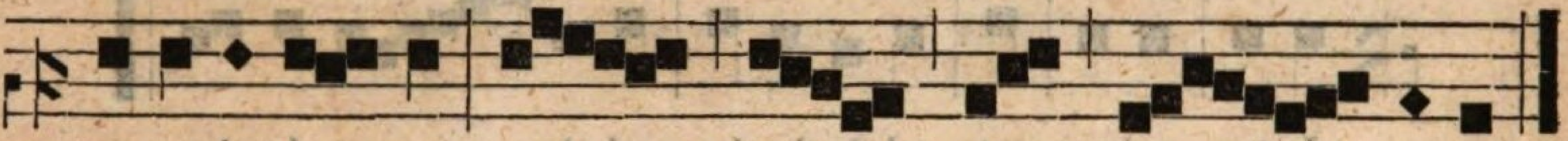
7. In dominicis Adventus et Quadragesimae.



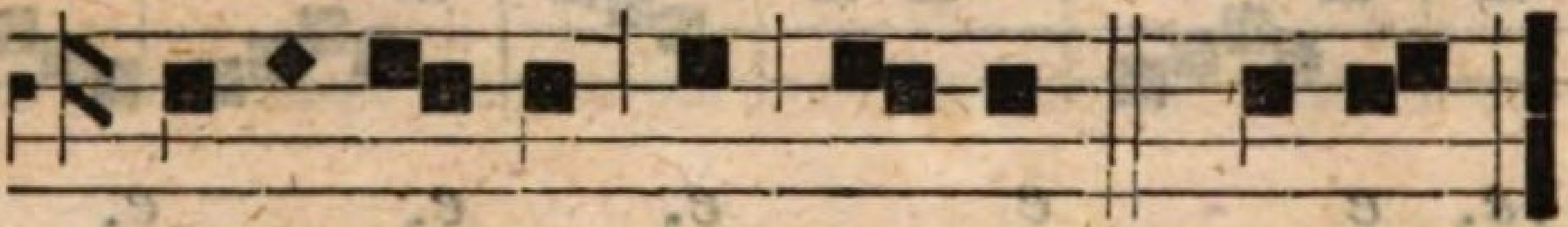
8. In feriis.



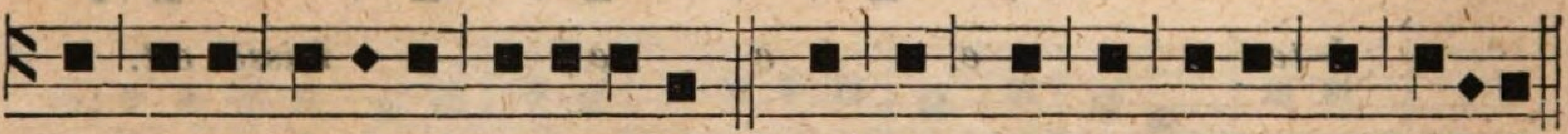
9. In missa Vigiliae nativitatis Domini, et in festo sanctorum Innocentium.

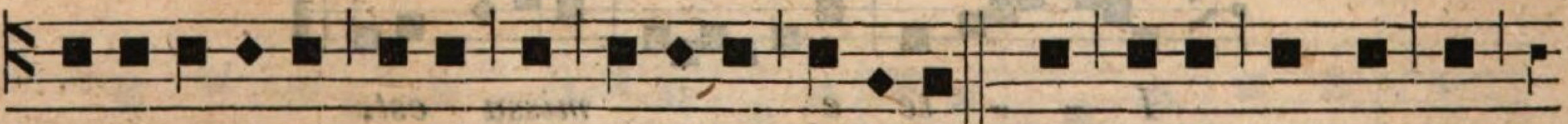


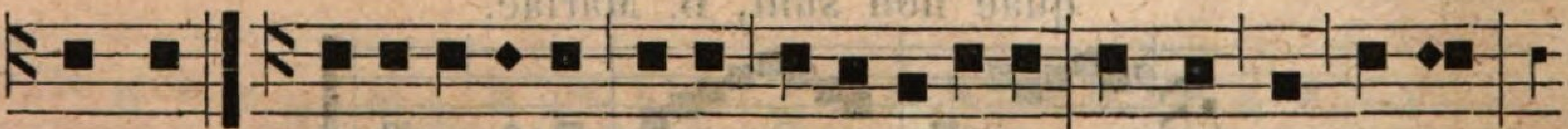
10. In missis defunctorum.

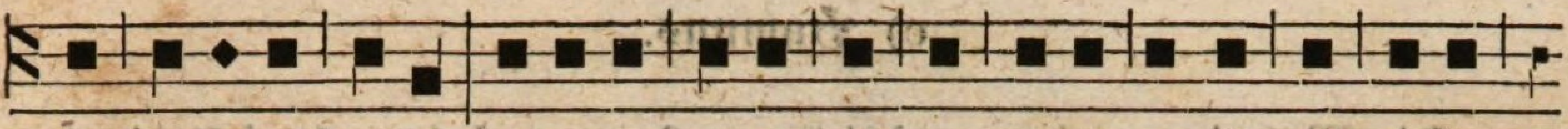


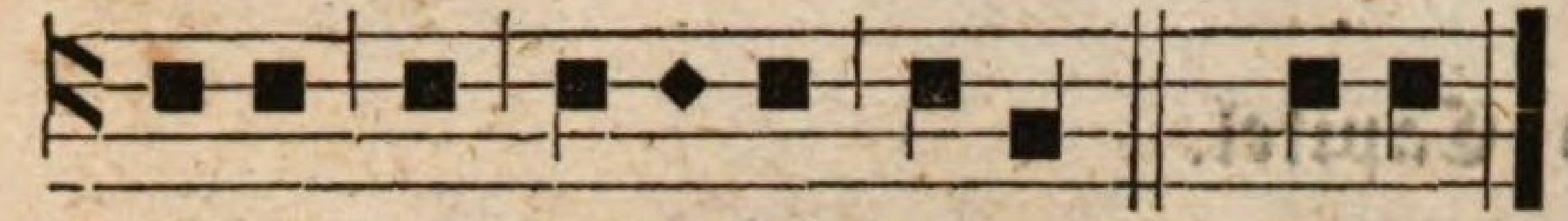
VIII. Benediction.









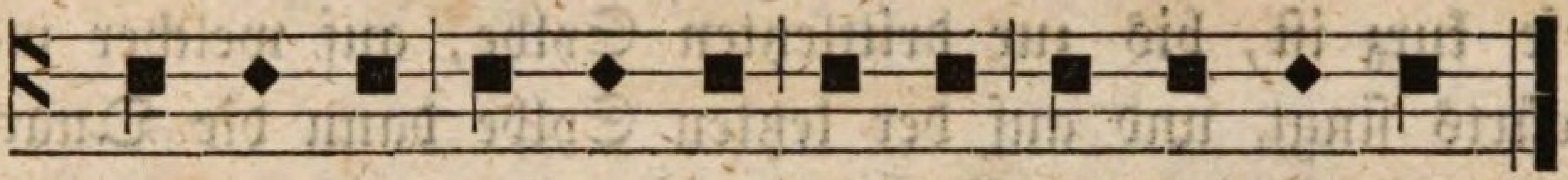


Melodien: Ad Matutinum, ad Laudes, ad Horas, ad Vesperas.

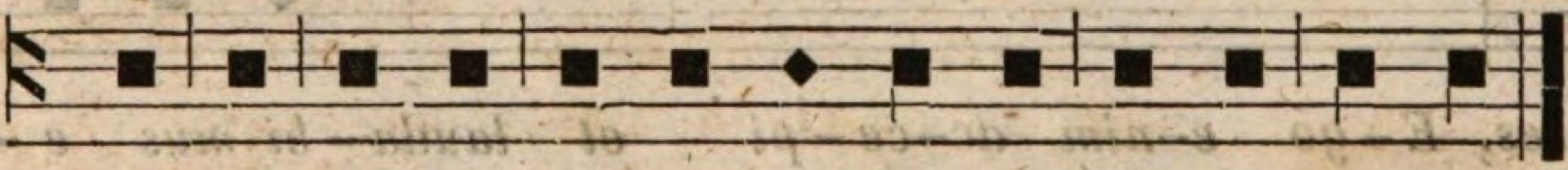
a) Die Eingangsformel.

Diese wird sowohl im festlichen als gewöhnlichen Gesange mit erhabener Stimme auf folgende Art gesungen:

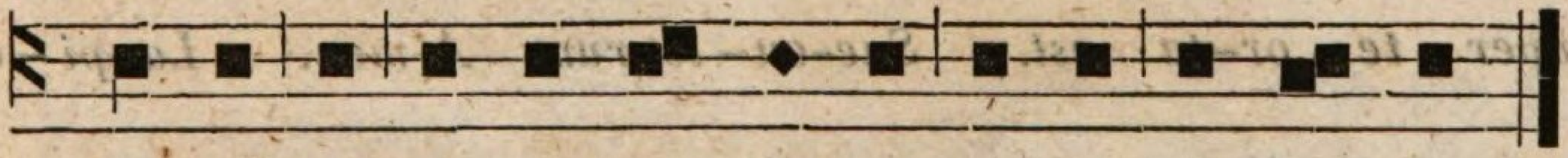
Officiator.



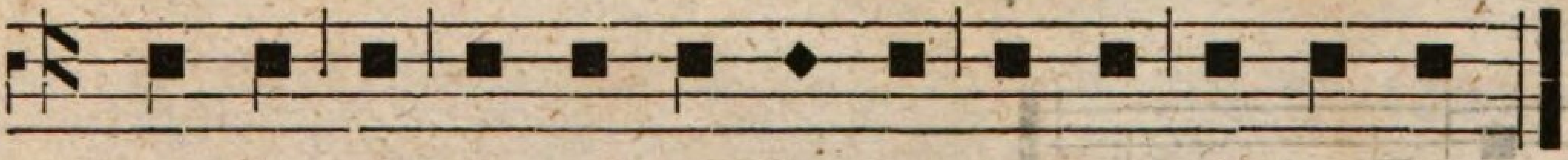
Chor.



Festiv.



Ferial.



Invitatorium.

Das „Invitatorium" mit dem Psalm „Venite" ist für jedes Fest in dem Directorium Chori oder Antiphonarium vorgezeichnet. Im römischen Directorium stehen eilf Melodien für dasselbe, welche hier zu viel Raum einnehmen würden.

c) Hymnus.

Die Melodien zu den verschiedenen Hymnen stehen ebenfalls in den Choralbüchern. —

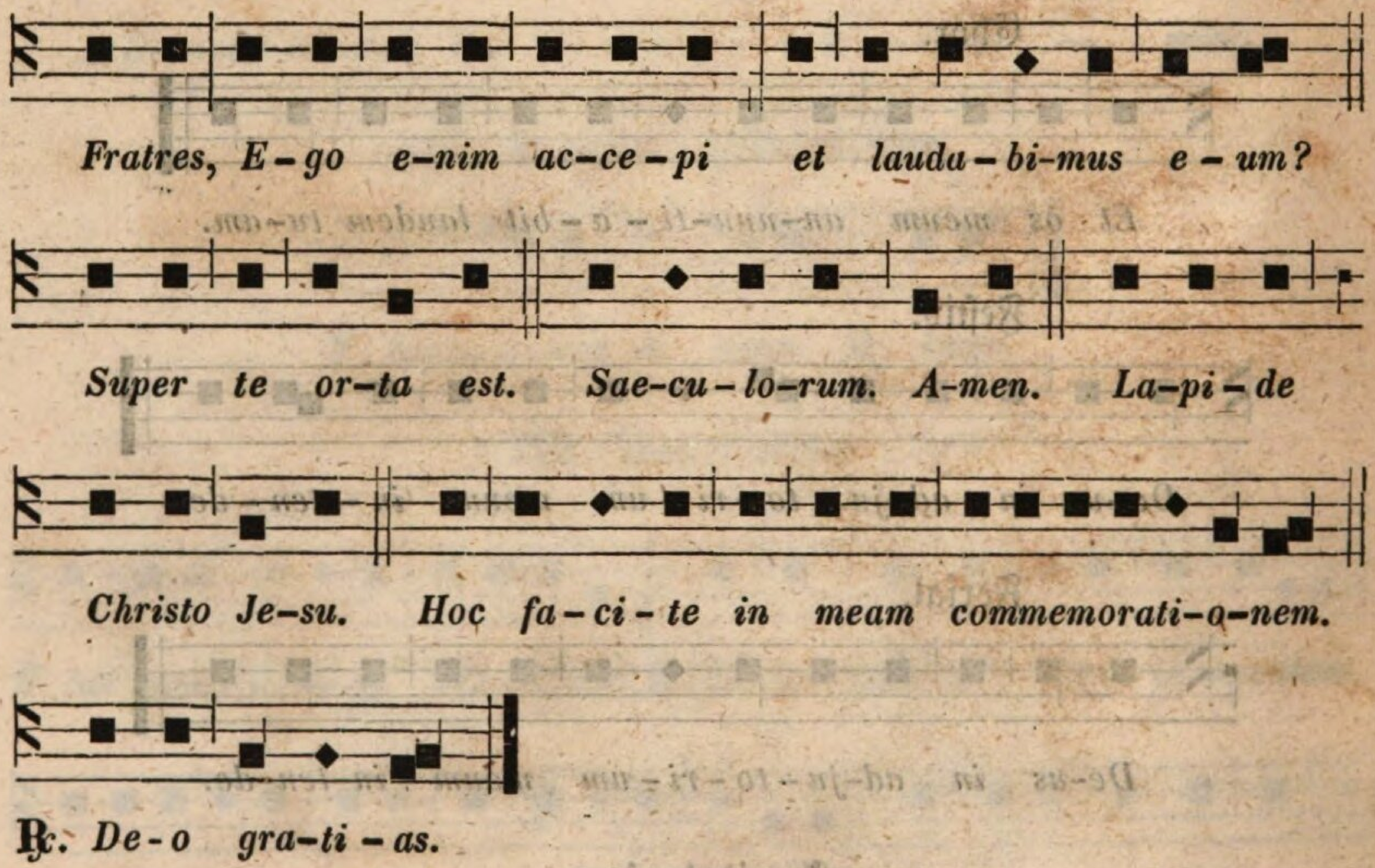
d) Capitel.

Beim Absingen des Capitels sind drei Punkte zu beobachten, nämlich:

1. Bei dem Fragezeichen gilt die nämliche Regel, die schon bei der Epistel angegeben ist.

2. Schließt das Capitel mit einem einsylbigen oder einem fremden Worte, so wird auf der vorletzten Sylbe um eine kleine Terz gefallen, und auf der letzten Sylbe mit dem Hauptton geschlossen.

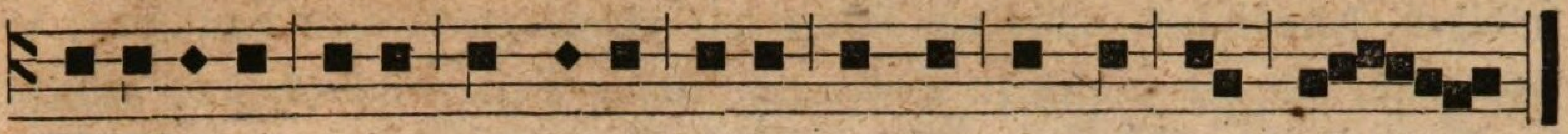
3. Kommt jedoch weder ein Fragezeichen noch ein einsylbiges oder fremdes Wort im Capitel oder am Schlusse desselben vor, so wird das ganze Capitel im angefangenen Tone gesungen bis zur vorletzten, oder wenn diese kurz ist, bis zur drittletzten Sylbe, auf welcher man in die Terz abwärts singt, und auf der letzten Sylbe dann die Quart mit der Terz verbindend schließt, z. B.



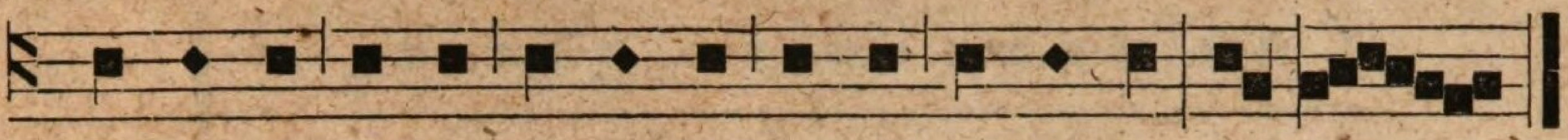
e) Versikel.

I. Die Versikel nach jeder Nokturn der Matutin, nach den Hymnen der Laudes und Vespern werden auf nachstehende Art gesungen.

1. In festo duplici.

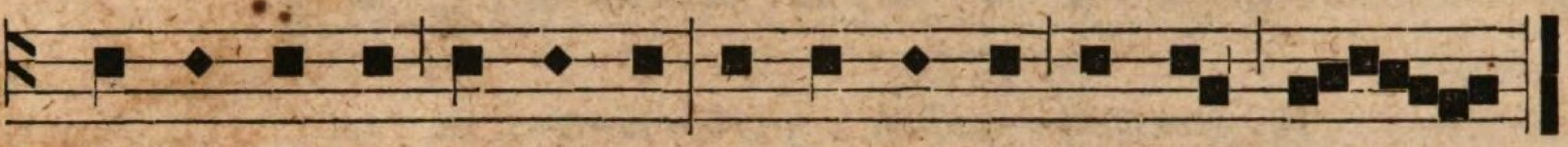


℣. *Constitues e-os principes, super omnem terram, am, am.*

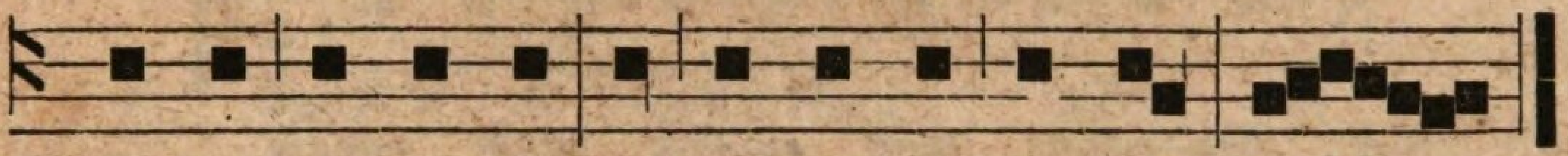


℟. *Me-mo-res e-runt, no-mi-nis tu-i Do-mi-ne, e, e.*

2. In festo semiduplici.

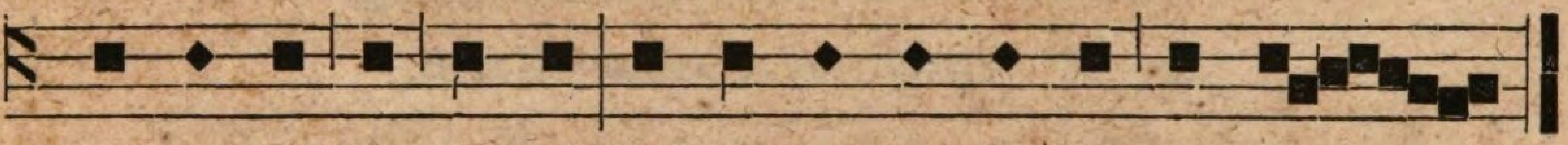


℣. *Di-ri-ga-tur Do-mi-ne o-ra-ti-o me-a, a.*



℟. *Si-cut incensum, in conspectu tu-o, o.*

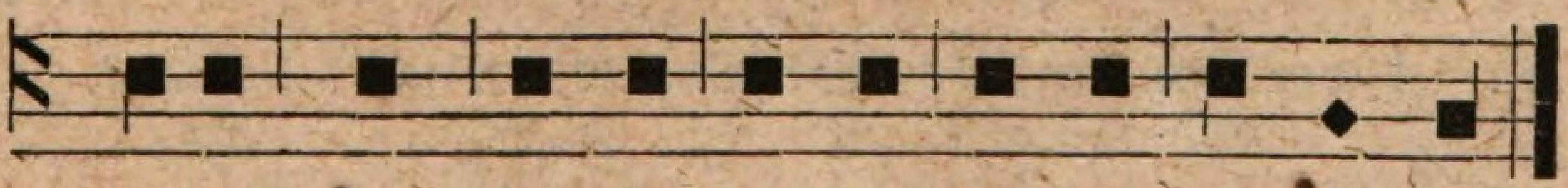
3. In festo simplici, et diebus ferialibus.



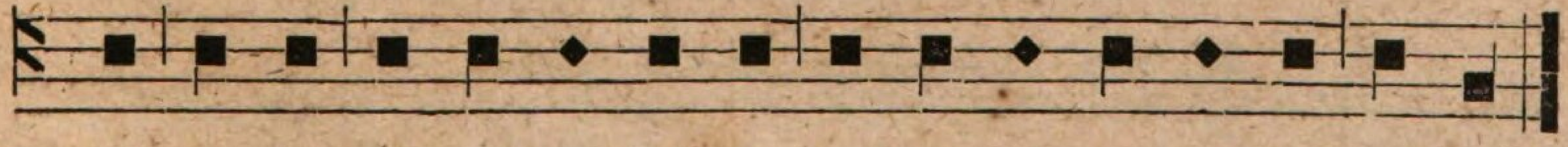
℣. *Do-mi-ne in coelo, mi-se-ri-cor-di-a tu-a.*

℟. *Et ve-ri-tas tu-a us-que ad nu-bes.*

II. Nachstehende Versikel, mit dem einfachen Schluße der Unterterz auf der letzten Sylbe, werden bei gewöhnlichen Commemorationen, und bei einigen andern Commemorationen ad Laudes et Vesperas, und ad Preces das ganze Officium hindurch; dann zu den Antiphonen der seligsten Jungfrau Maria, welche am Ende des Officiums vorkommen; ferner vor der Oration des Allerheiligsten; wann eine Procession gehalten wird, und bei ähnlichen Verrichtungen, gesungen:

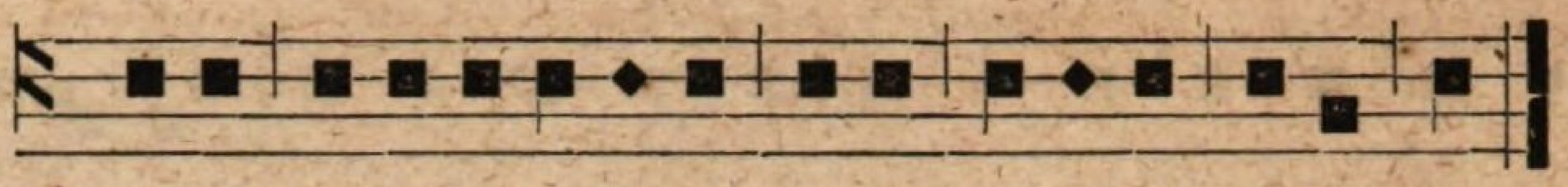


℣. *Ora pro nobis sancta De-i ge-ni-trix.*



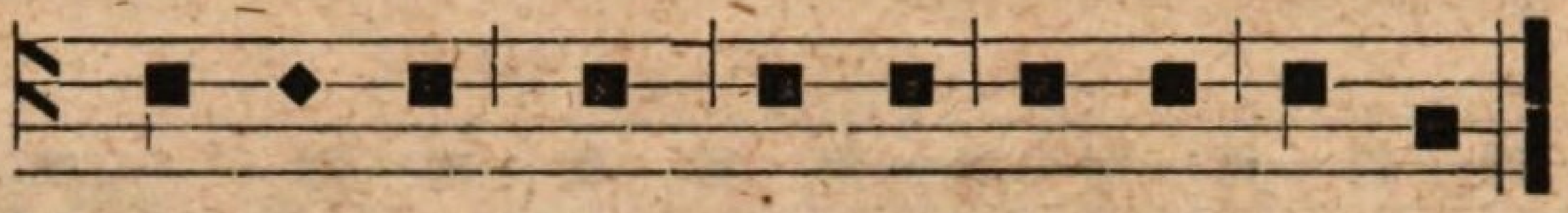
℟. *Ut di-gni ef-fi-ci-a-mur promis-si-o-ni-bus Christi.*

III. Kommt am Ende des Versikels oder Responsoriums ein einsylbiges, hebräisches, oder ein Wort mit einem geschärften Laut vor, so singt man auf der vorletzten Sylbe eine kleine Terz abwärts, und schließt im Hauptone, z. B.

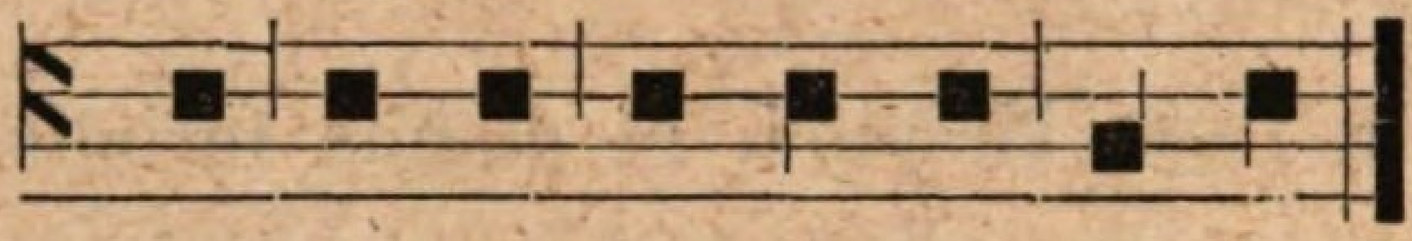


℣. *Fiat mi-se-ricordi-a tu-a Domine super nos.*

℟. *Quemad-modum spera-vi-mus in te.*

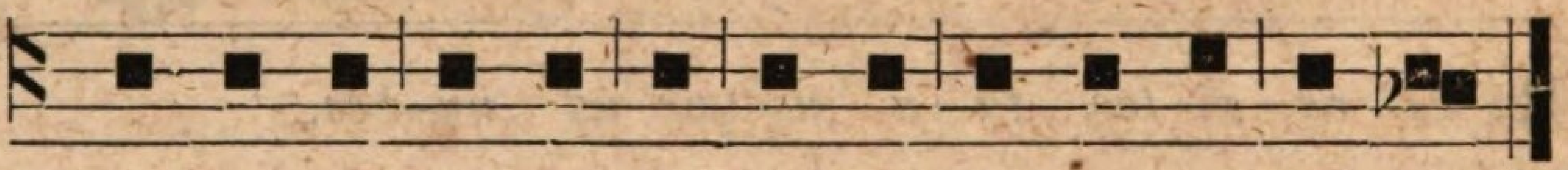


℣. *Do-minus det no-bis suam pacem.*

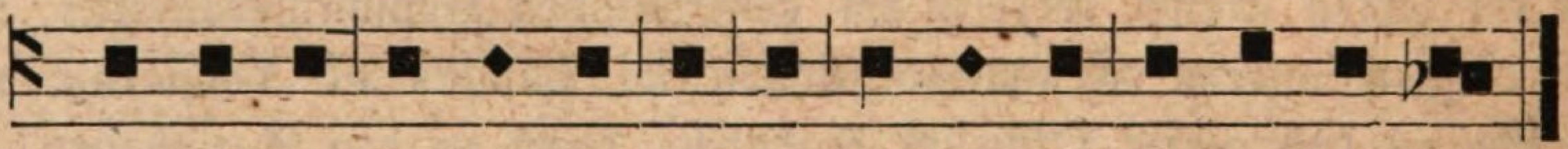


℟. *Et vitam ae-ternam. A-men.*

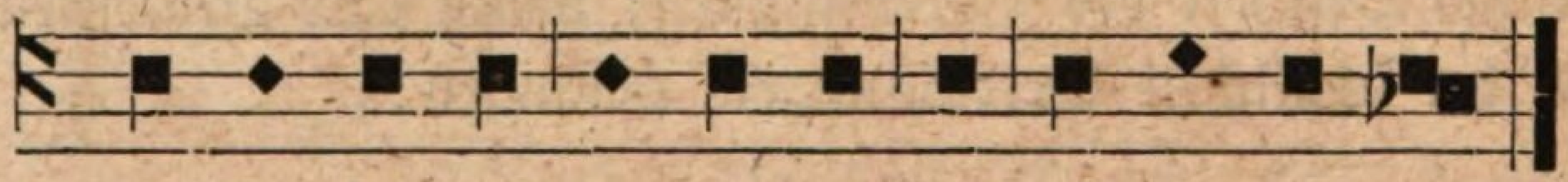
IV. Im Officium defunctorum und in den Matutinen der Charwoche werden die Versikel auf nachstehende Art gesungen:



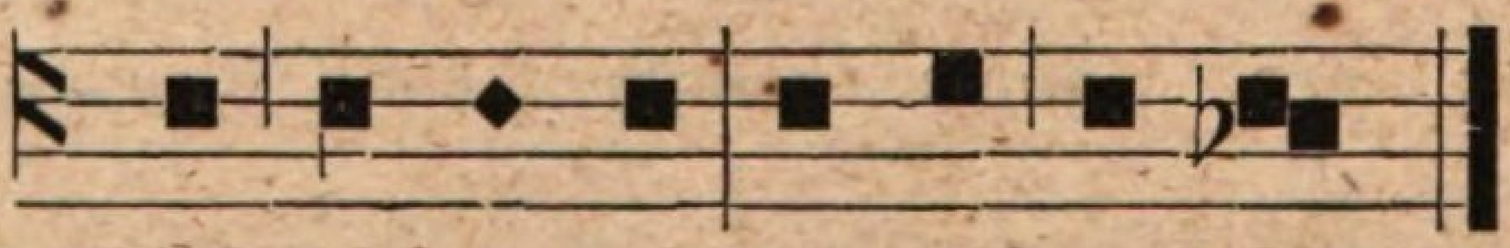
℣. *Au-di-vi vocem de coe-lo di-centem mi-hi.*



℟. *Be-a-ti mortu-i, qui in Do-mi-no mo-ri-un-tur.*



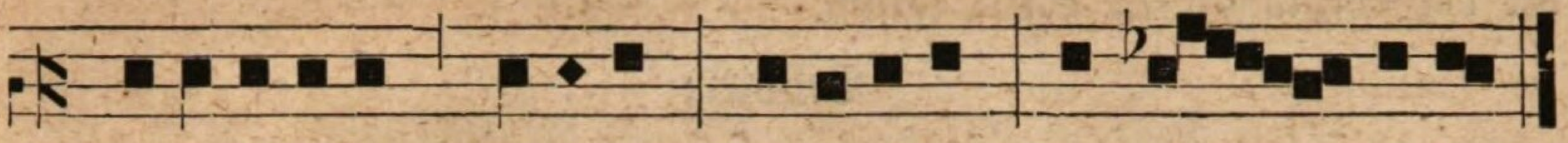
℣. *A-ver-tan-tur re-trorsum, et e-ru-bescant.*



℟. *Qui co-gi-tant mi-hi ma-la.*

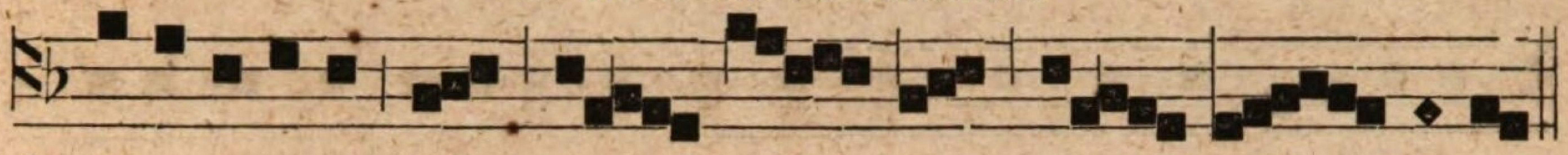
f) Benedicamus zu den Vespern, Horen und Laudes.

1. Tempore paschali.



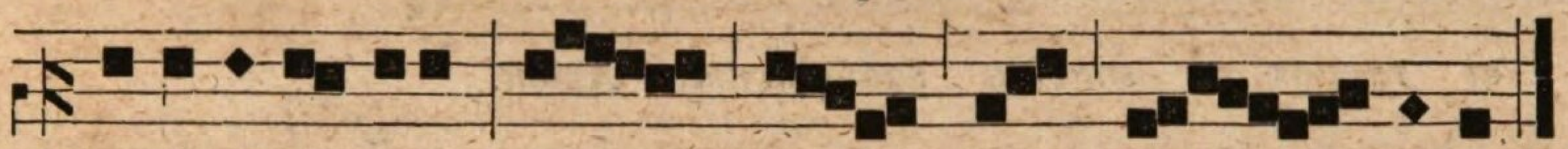
℣. *Benedicamus Domino, al-le-lu-ja al – le – – – lu–ja.*
℟. *Deo grati–as al-le-lu-ja al – le – – – lu-ja.*

2. In festis solemnibus.



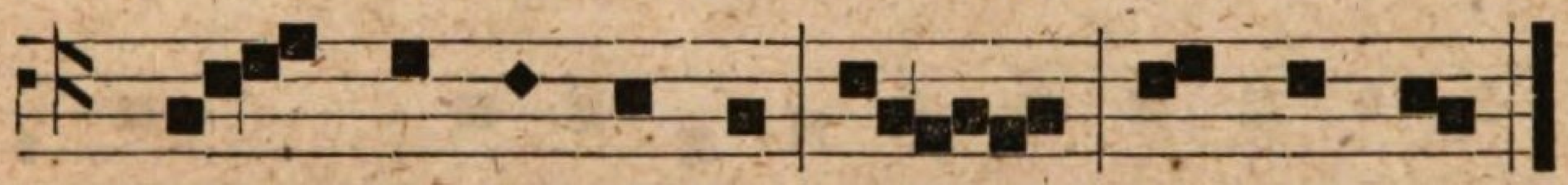
℣. *Bene-dicamus Do o o o o o mino.*
℟. *De – – – o o o o o o gra – – ti–as.*

3. In festis duplicibus.



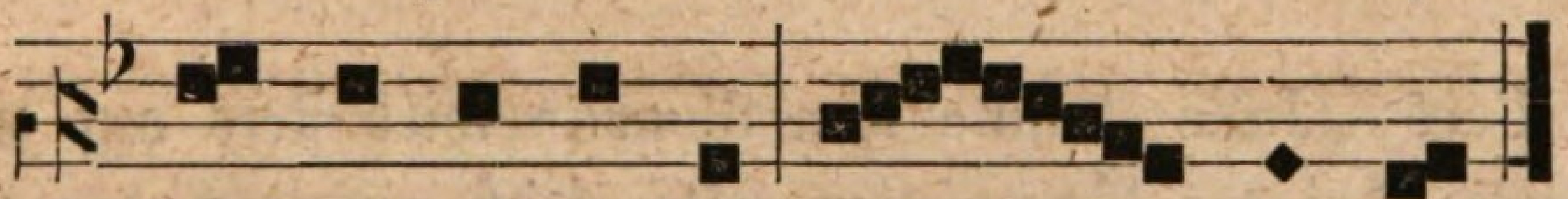
℣. *Bene-di–ca–mus Do o o o – – mino.*
℟. *De – o o o o o gratias.*

4. In festis beatae Mariae.



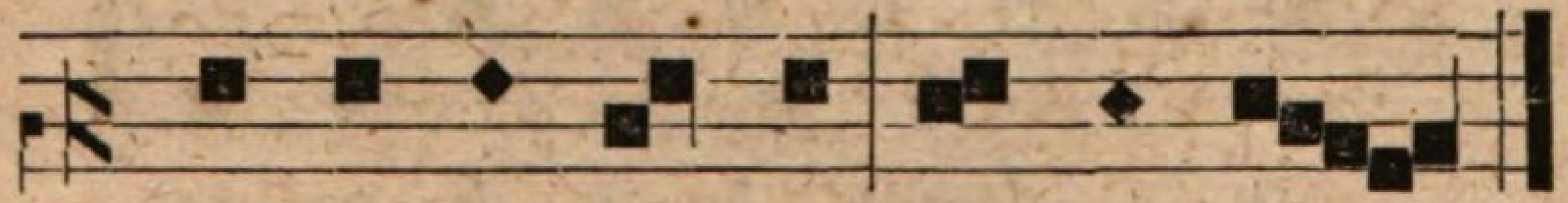
℣. *Be – ne–di – ca–mus Do – o – mi–no.*
℟. *De – – – – – o o gra – ti – as.*

5. In dominicis per annum, et in festis semiduplicibus.



℣. *Be – ne - di - ca-mus Do — o – mi - no.*
℟. *De — — — o o gra – ti - as.*

6. In feriis et ad horas.



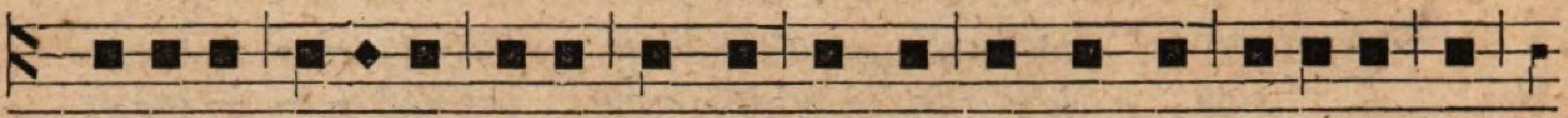
℣. *Be – ne – di – ca–mus Do - mi - no.*
℟. *De — o gra - ti - as.*

Absolution.

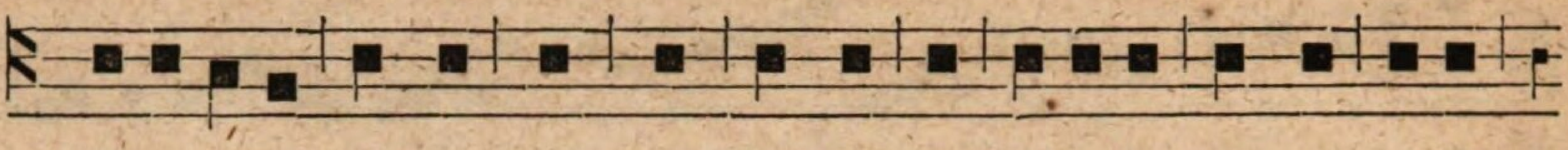
Man singt in der Mitte der Absolution den Hauptpunkt wie bei der feierlichen Oration. Am besten geschieht dieß bei dem Doppelpunkte

oder einem andern Unterscheidungszeichen. — Außerdem findet noch auf der letzten Sylbe der Absolution der Schluß in der Unterterz statt, wie bei der Gesangsweise der Oration.

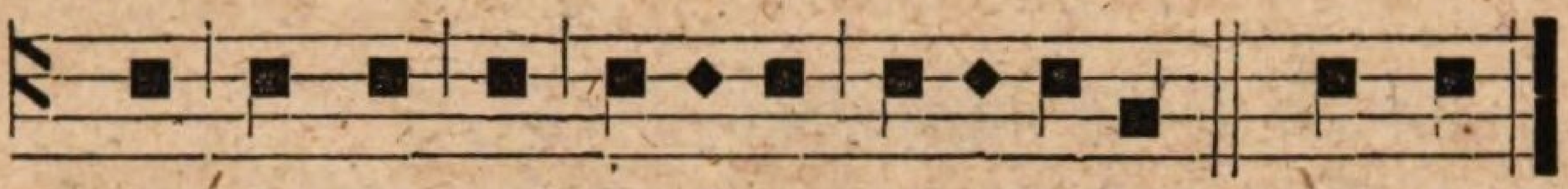
Beispiel:



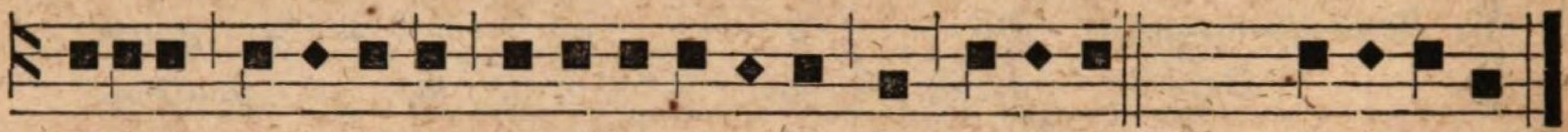
1. Exaudi Domine Jesu Christe preces ser-vo-rum tuorum, et



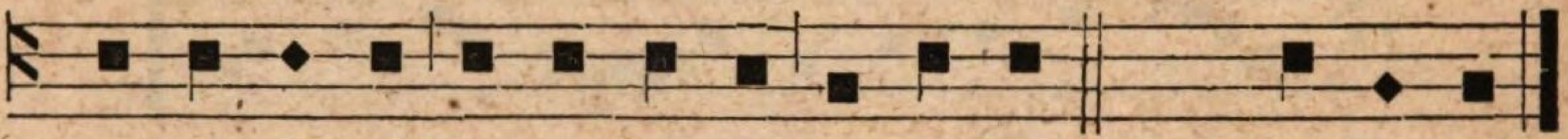
mise-re-re nobis, qui cum pa-tre et Spiritu Sancto vivis



et regnas in saecula saeculorum. Amen.



2. Ipsius pi–e–tas et mise-ri-cordi-a nos adjuvet. Schluß.*Saeculorum.*

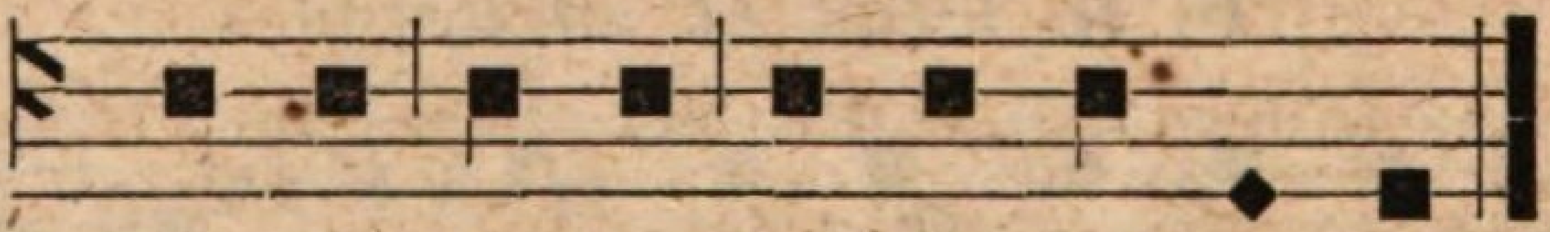


3. A-vin-cu-lis pec-ca-to-rum nostrorum. Schluß. *Do-mi–nus.*

g) Versus und Benediction.

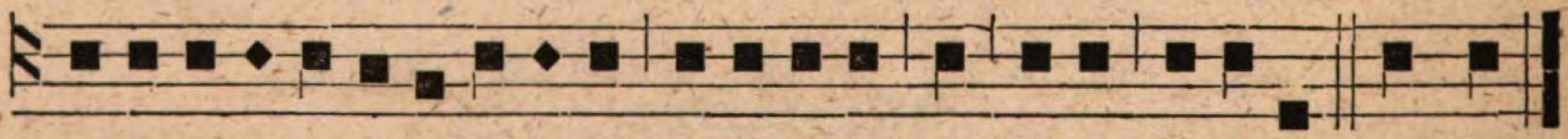
Der Vers „Jube domne benedicere" wird stets auf nachstehende Art gesungen. Bei der Benediction tritt gleich anfangs der Hauptpunkt ein, der Schlußfall ist wie bei dem Verse in die Unterquinte.

Lector.



Ju-be domne be-ne-di-ce-re.

Officiator.



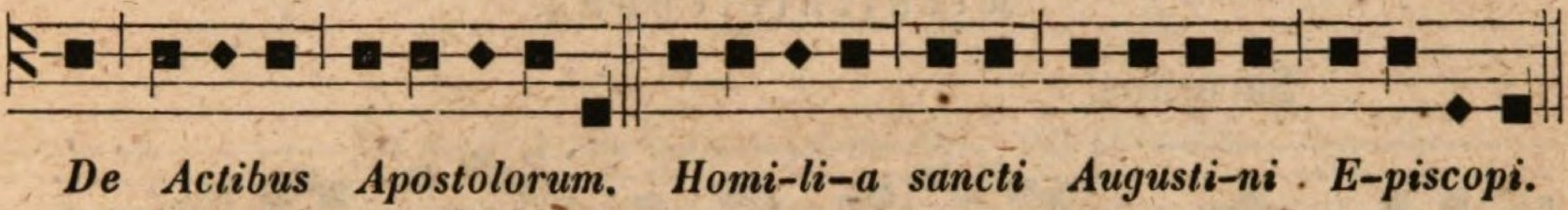
Bene-dicti-o-ne perpetu-a, benedicat nos pater aeternus: A-men.
U-ni-ge-nitus De-i fi-li-us
Spiritus Sancti grati-a.

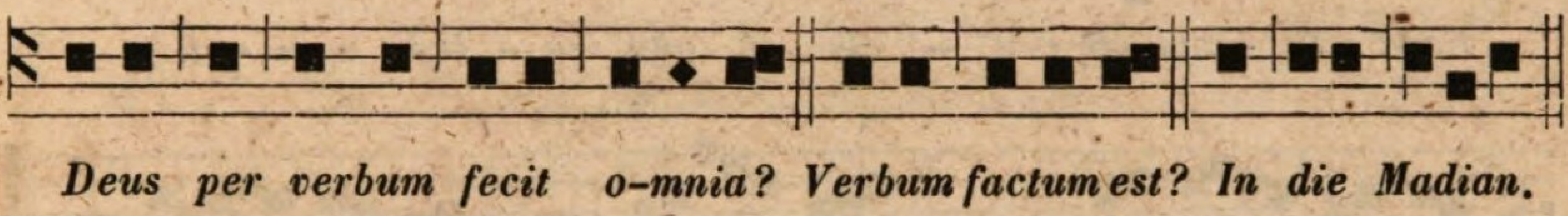
h) Lection.

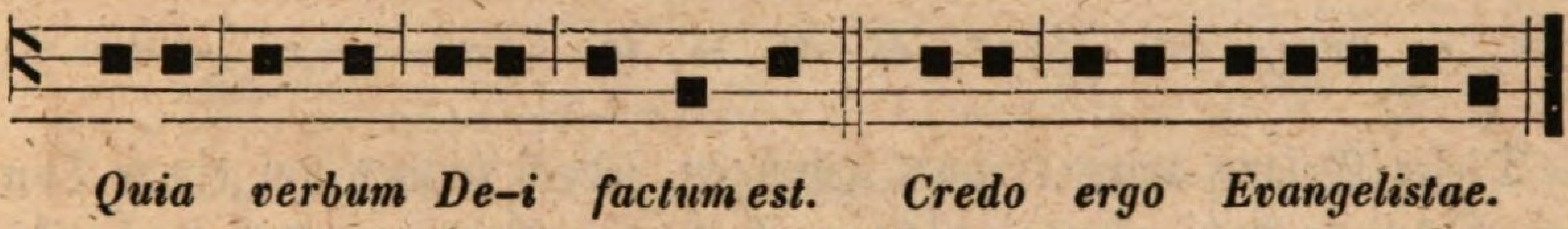
Der gewählte Hauptton bei dem Absingen der Lection wird verändert:

1. Beim Schlußpunkte, wo um eine Quint gefallen wird.
2. Beim Fragezeichen, wo man, wie schon erwähnt, einen halben Ton abwärts singt, und auf der letzten Sylbe wieder in den Hauptton zurückkehrt. —
3. Bei einsylbigen und fremden Wörtern, wo um eine Terz gefallen und bei der letzten Sylbe der Hauptton wieder gesungen wird.

Z. B.

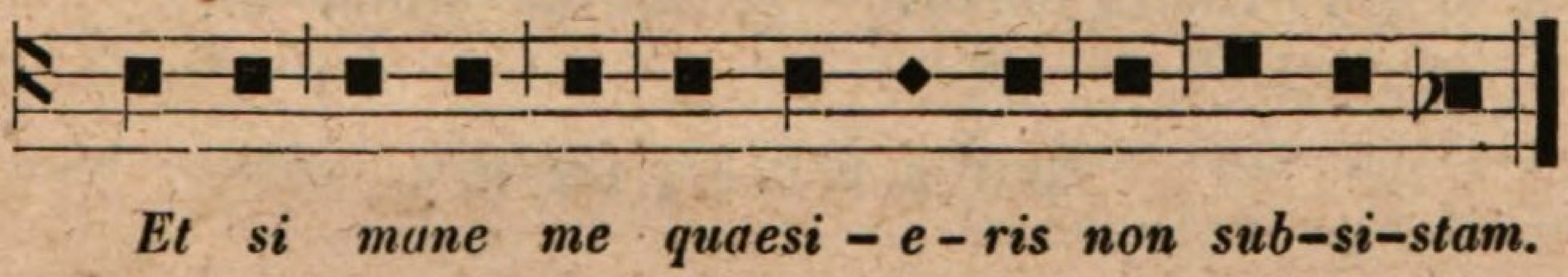






Die Schlußformel der Lectionen: Tu antem domine etc., hat folgende Melodie:

Diese Schlußformel bleibt im Officium defunctorum weg, dagegen wird nachstehender Schluß gesungen, der auch auf die Lectionen der drei Matutinen der Charwoche angewendet wird.



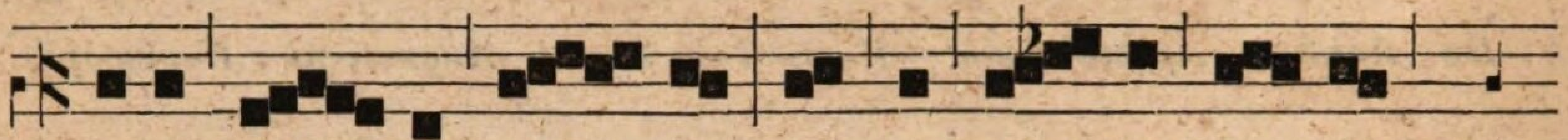
Gesänge in der Charwoche.

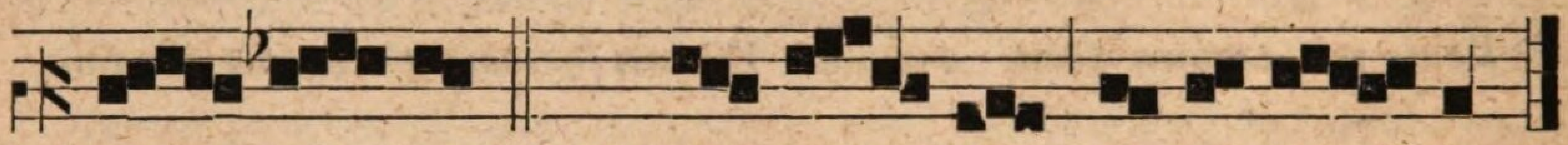
Am Palmsonntage.

Die bei der Palmweihe vorkommenden Gesänge stehen in den Choralbüchern. Ehe die Prozession beginnt, stimmt der Priester den vor jeder Prozession üblichen Vers auf folgende Weise an:

Kreuzentblößung.

Sacerdos.

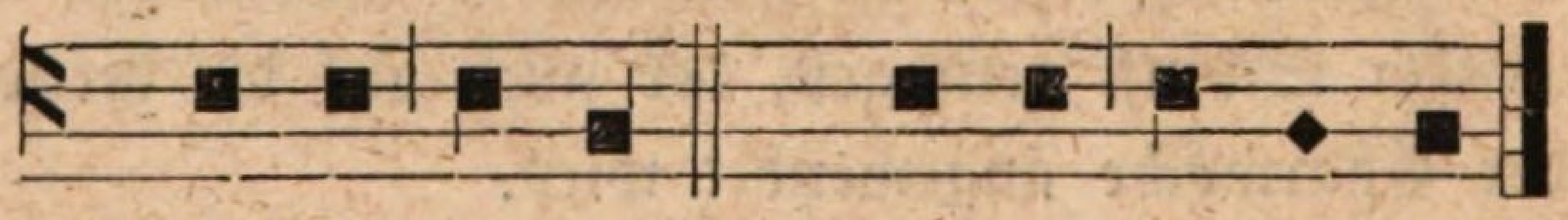




Dieser Gesang wird dreimal gesungen, jedoch immer um einen Ton höher, daher er das erstemal nicht zu hoch angestimmt werden darf. In einigen Meßbüchern ist am Anfange eine kleine Veränderung, und man thut wohl daran, wenn man singt, wie es im Meßbuche steht.

Lumen Christi.

Nach der Feuerweihe am Charsamstage wird vom Priester das Lumen Christi auf nachfolgende Weise dreimal angestimmt, jedoch jedesmal in einem höhern Tone.



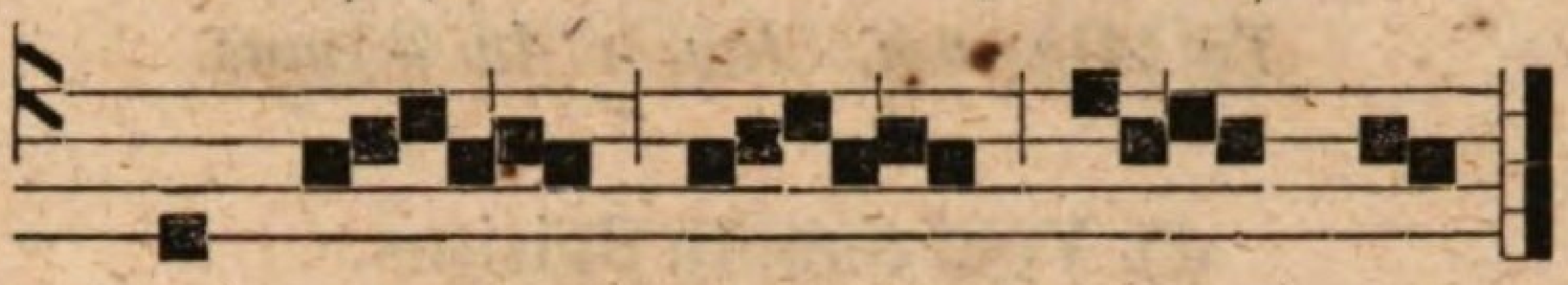
Prophezien.

Beim Absingen der Prophezien sind die nämlichen Regeln zu beobachten, wie bei der Lection (siehe Seite 109 Lit. h. Lection). Nur der Schluß macht hier eine Ausnahme, indem beim letzten Punkte nicht um

eine Quint gefallen, sondern nach dem römischen Direktorium in gleicher Stimme mit dem Hauptone geendet wird. Man kann jedoch auch die Schlußform der Lectionen im Officium defunctorum wie sie Seite 106 angegeben ist, bei den Prophezien anwenden.

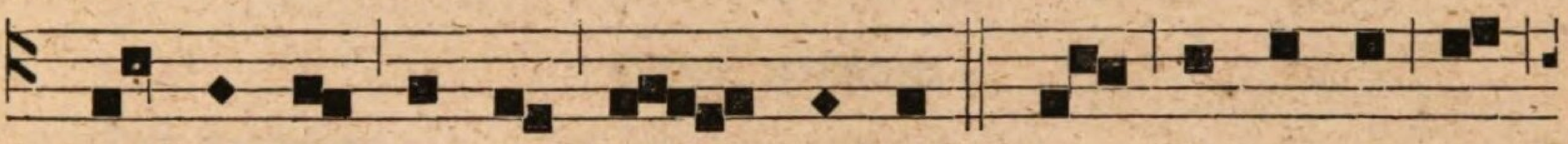
Gesänge bei dem Amte am Charsamstage.

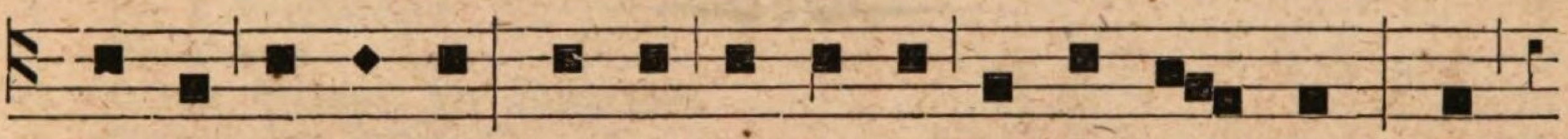
Nach der Epistel singt der Priester nachstehendes Alleluja dreimal, jedoch immer in einem höheren Tone vor, der Chor wiederholt dasselbe.

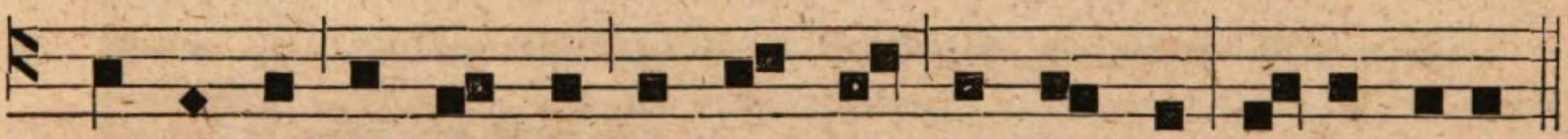


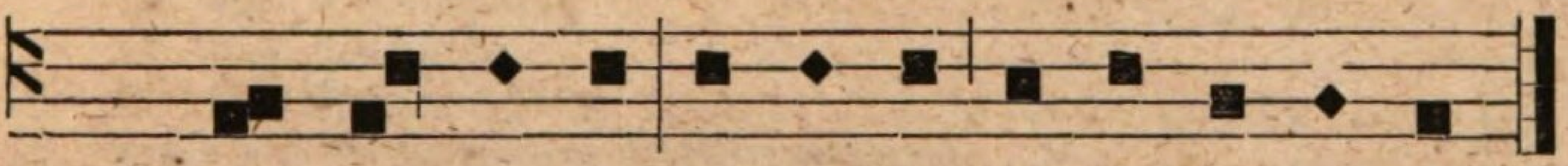
Die Antiphon zum Magnificat.

Priester. Chor.



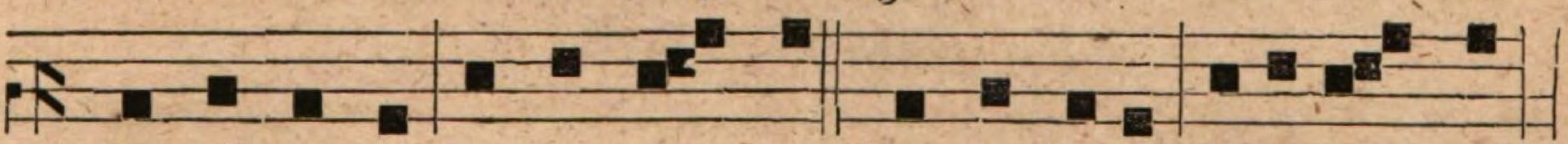


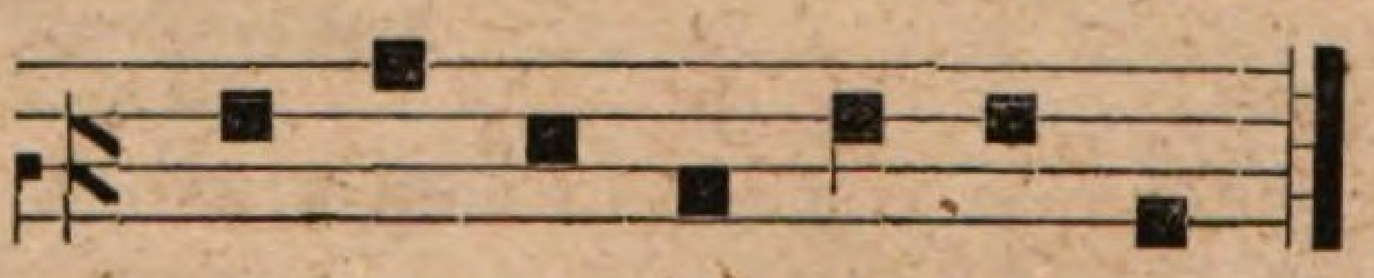




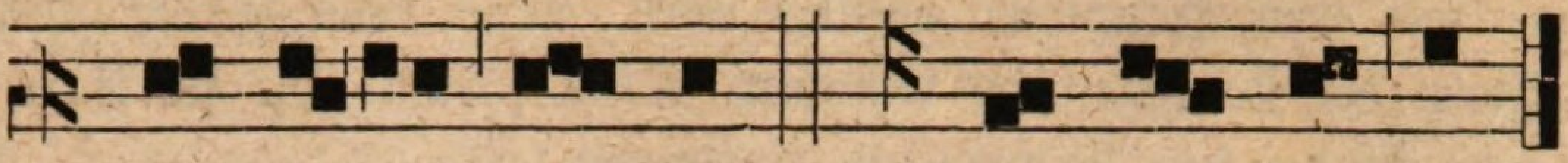
Kurze Intonationen.

a) Zum Segen.



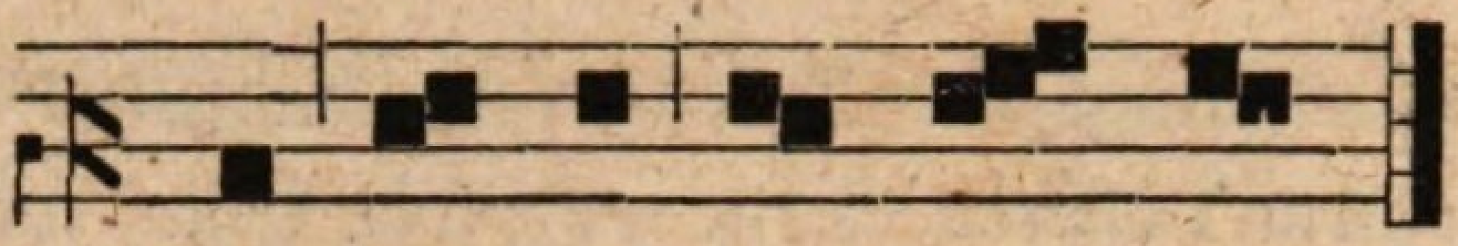


b) Bei Ertheilung des Weihwassers.



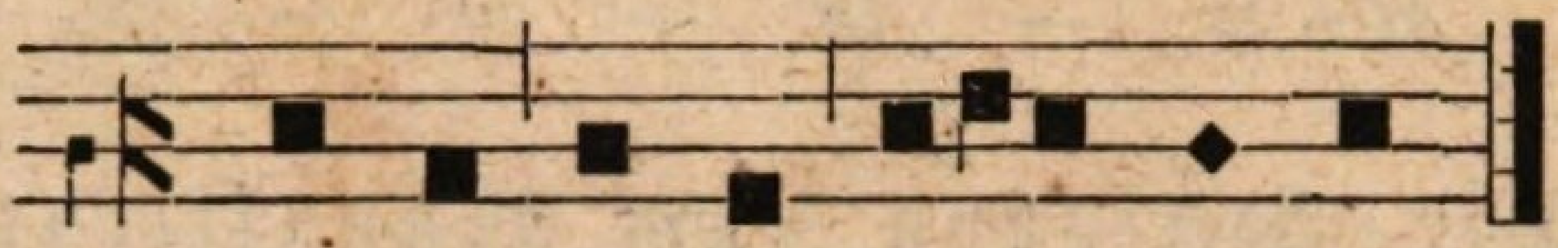
Vi - di a - quam. A - sper - ges me.

c) Te Deum laudamus.



Te De - um lau - da - mus.

d) Veni sancte Spiritus.



Ve-ni sancte Spi - ri - tus.

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Vorrede . . . . III—VIII

I. Abtheilung.

Erster Abschnitt.

1. Das Tonsystem 1
2. Das Notensystem 2
3. Die Geltung der Noten 4
4. Die Taktordnungen 7
5. Die Pausen 9
6. Nähere Kenntniß des Tonsystems 10
7. Messung der Intervalle 16
   Das Tongeschlecht 18
8. Die wichtigsten Töne jeder Tonart 20
9. Das Tempo . . . . —
10. Andere zum richtigen Vortrage eines Tonstückes erforderliche Zeichen und Ausdrücke 22
11. Besondere melodische Manieren.
   I. Der Vorschlag 24
   II. Der Doppelvorschlag 25
   III. Der Doppelschlag . . . . —
   IV. Der Nachschlag . . . . —
   V. Der Triller . . . . —
12. Von den Abkürzungen (Abbreviaturen) 26

Zweiter Abschnitt.

A. Die menschliche Stimme 29
B. Die Instrumente . . . . —

Dritter Abschnitt.

Die Elementar-Formen 34

Vierter Abschnitt.

1. Harmonie- oder Accordenlehre 35
2. Die wichtigsten Dreiklänge 36
3. Der Dominanten-Septimenaccord . . . . —
4. Der Nonenaccord 37
5. Gebrauch der Accorde . . . . —

		Seite
6.	Die Umkehrungen der Accorde	38
7.	Verbindung der Accorde	39
8.	Der Schluß	40
9.	Das Präludium	—
10.	Die Moduiation	—
11.	Bewegung der Stimmen in den Accorden	42
12.	Die Bezifferung	43

Fünfter Abschnitt.

1.	Die Kunstformen	44
	I. Figurirung	45
	II. Die Fuge	46
	III. Der Canon	48
2.	Gemischte Formen	—
	Die Rondoform, Sonate, Ouverture, Symphonie, das Concert, die Phantasie.	
3.	Formen der Vocalmusik	50
	Sologesang, Chorgesang, das Recitativ, Arioso, die Arie, Ariette, Cavatine, die Motette, Cantate.	
	I. Die Kirchenmusik	—
	Der Choralgesang, Die Figuralmusik: I. Missa (Messe), II. Graduale, III. Offertorium, IV. Requiem, V. Veni sancte Spiritus, VI. Te Deum laudamus, VII. Litanei, VIII. Hymnen, IX. Psalmen, X. Responsorien, XI. Antiphonien.	
	II. Die dramatische Musik	53
	1. Das Ballet, 2. das Melodrama, 3. das Schauspiel mit Musik, 4. die Oper.	
	III. Die Kammermusik	54
	1. Die Ballade, 2. die Romanze, 3. Lied.	
	IV. National- oder Volksgesang	—
	Die Instrumental-Musik: 1. Concertmusik, 2. Kammermusik, 3. Kriegs- oder Militärmusik, 4. die Tanzmusik.	

II. Abtheilung.

Der Figuralgesang.

Erster Abschnitt.

Die Tonbildung. Seite
I. Die Gesangsorgane 55
II. Eigenschaften der menschlichen Stimme . . . . —
III. Vom Stimmansatze 56

Zweiter Abschnitt.

Die Intonation 57

Dritter Abschnitt.

Die richtige Aussprache 58

Vierter Abschnitt.

Vom Athemholen . . . . —

Fünfter Abschnitt.

Von den Singübungen 59
Dreistimmige Uibungsstücke 71
Vierstimmiges Ave Maria 77

III. Abtheilung.

Lehre vom römischen Choralgesange.

Erster Abschnitt.

Das Notensystem 82
Von den Schlüsseln 83

Zweiter Abschnitt.

Das Tonsystem 84
Von dem Vortrage des Choralgesanges 87

Praktischer Theil.

1. Von den Psalmentönen 88
2. Meß-Gesangsweisen.
1) Gloria 90
2) Collecten-Melodie . . . . —
3) Epistel 94
4) Evangelium . . . . —
5) Credo 96
6) Präfation 96
7) Pater noster 99
8) Ite missa est, Benedicamus und Requiescat in pace 101
9) Benediction 102
Melodien: ad Matutinum, ad Laudes, ad Horas, ad Vesperas.
a) Die Eingangsformel 103
b) Invitatorium . . . . —
c) Hymnus 104
d) Capitel . . . . —
e) Versikel . . . . —
f) Benedicamus zu den Vespern, Horen und Laudes 107
g) Versus und Benediction 108
h) Lection 109
Gesänge in der Charwoche 110
Kurze Intonationen 111

Bei dieser Bearbeitung wurden folgende Werke benützt:

Allgemeine Musiklehre von A. B. Marx.
Schilling's Universal-Lexicon der Tonkunst.
Männergesangsschule von J. Becker.
Die Gesangkunst von C. G. Nehrlich.
Vilsecker Fr. Jos. Lehre vom Römischen Choralgesange.
N. A. Janssen's wahre Grundregeln des Gregorianischen Kirchengesanges von J. C. B. Smeddinck.
Hnojek Ant. Ad. Christkatholische Liturgik.
Antiphonarium, Wien 1730.
Missale, Prag 1690.

Bayerische Staatsbibliothek München

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Skraup, Johann Nepomuk,

Anleitung zum Figural- und Choralgesange nebst der allgemeinen Musiklehre zum Gebrauche für Seminarien, Geistliche, Schullehrer, Choralisten und Musiklehrer

Prag 1848

Mus.th. 7245
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10600411-9